LAROUSSE

西方视觉艺术史

古典主义与巴洛克

法国拉鲁斯出版公司授权出版

L'ART CLASSIQUE ET LE BAROQUE

【法】彼埃尔·卡巴纳/著

董强/译

吉林美术出版社

1500

年间的西方视觉艺术史……

© LAROUSSE/HER 1999
简体中文版授予吉林美术出版社出版发行
吉林省版权局版权登记号：07－2001－589

图书在版编目（CIP）数据

西方视觉艺术史／董强译．－长春：吉林美术出版社，2002.7
ISBN 7-5386-1286-6/J.993

Ⅰ.西… Ⅱ.董… Ⅲ.美术史－西方国家 Ⅳ.J110.9

中国版本图书馆CIP数据核字（2002）第030464号

西方视觉艺术史

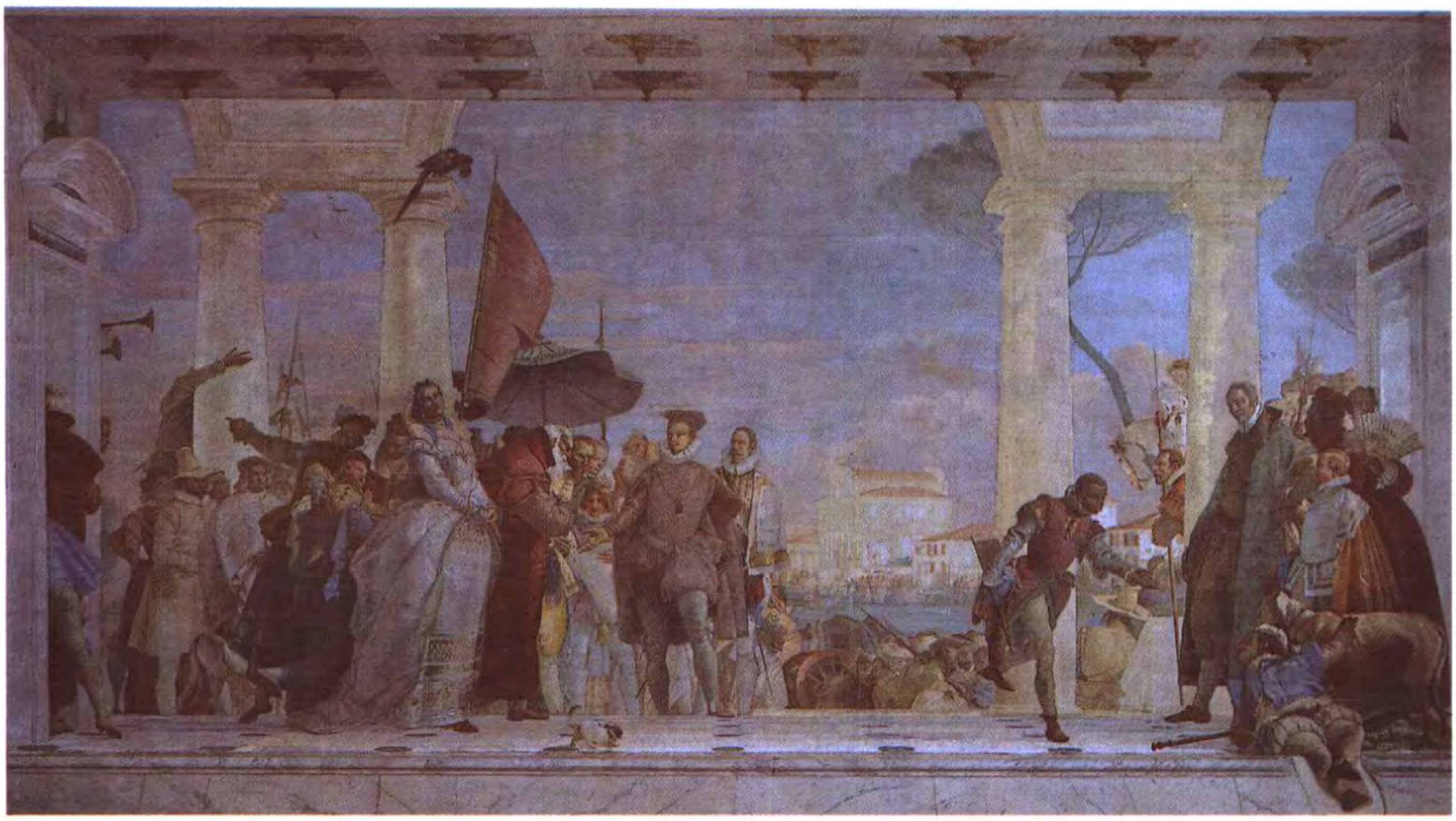
古典主义与巴洛克

(L'ART CLASSIQUE ET LE BAROQUE)

原　　著／彼埃尔·卡巴纳(Pierre Cabanne)
译　　文／董　强
出版发行／吉林美术出版社（长春市人民大街124号）
责任编辑／华　鹏　胡春辉　李　丹
特约编辑／吴晓鸥
封面设计／张亚力
装帧设计／朱　循　李　彤
技术编辑／赵岫山
印　　刷／深圳现代彩印有限公司
出版日期／2002年7月　第1版第1次印刷
开　　本／889×1194mm　1/32
印　　张／31.5 印张（4.5 印张／册）
印　　数／1－4,100 套
书　　号／ISBN7-5386-1286-6/J·993
定　　价／245.00 元（35.00 元／册）

西方视觉艺术史

古典主义与巴洛克





西方视觉艺术史

古典主义与巴洛克

[法国]彼埃尔·卡巴纳／著
董 强／译

LAROUSSE
吉林美术出版社

作者简介

彼埃尔·卡巴纳(Pierre Cabanne):艺术史专家、艺术评论家，他为法国与国外的很多大型艺术刊物撰稿，同时为"法国文化"电台节目主持人。他著述颇丰，有*《艺术辞典》*(两册，波尔达斯出版社)，*《毕加索的世纪》*(两册，德诺埃尔出版社；四卷本，袖珍版，伽里玛出版社)，*《与玛尔赛尔·杜尚的谈话录》*(贝尔丰出版社)，*《20世纪》*(索默吉出版社)，*《法国博物馆指南》*(波尔达斯出版社)，*《新法国博物馆指南》*(拉鲁斯出版社)，*《小大师辞典，1820—1920年》*(阿玛特出版社)，*《多米耶》*(阿玛特出版社)；同时著有许多艺术家的专门研究：福特里埃(Fautrier)，阿尔芒(Armand)，佳鲁斯特(Garouste)，德兰(Derain)，麦萨吉埃(Messagier)，等等。他曾是法国工艺美术学院(ENSAD)的教师。

第1页：
吉昂巴蒂斯塔·提埃波洛(Giambattista Tiepolo)
《在孔塔里尼别墅接见亨利三世》
(约1756年，雅克玛尔一安德烈博物馆，巴黎)。
摄影：© 法兰西学校，雅克玛尔一安德烈博物馆，巴黎。

第2页：
威廉·赫加尔特(William Hogarth)
《公爵夫人之死》
(国立画廊，伦敦)。
摄影：E. Tweedy © Larbor/T

目　录

前言 6

意大利反改革时代的现实主义 12
- *贝尔宁(P16)*

伟大的世纪——法国古典主义 25
- *凡尔赛宫的艺术(P30)*
- *法国人在罗马(P40)*
- *尼古拉·普桑(P41)*
- *查尔斯·勒布朗(P46)*

西班牙：从人到上帝 48
- *委拉斯贵兹(P60)*

虔诚的佛兰德斯地区和人道主义的荷兰 64
- *鲁本斯(P66)*
- *伦勃朗(P72)*
- *弗梅尔(P77)*

盎格鲁－萨克逊国家走向现代 78

戏剧与节庆的建筑 82

法国艺术与罗卡伊趣味 95

人、自然和理性 105

启蒙时代的欧洲 119

新古典主义与《理想的美》 123
- *英国绘画(P126)*
- *庚斯博罗(P127)*

大事年表 139

参考书目 142

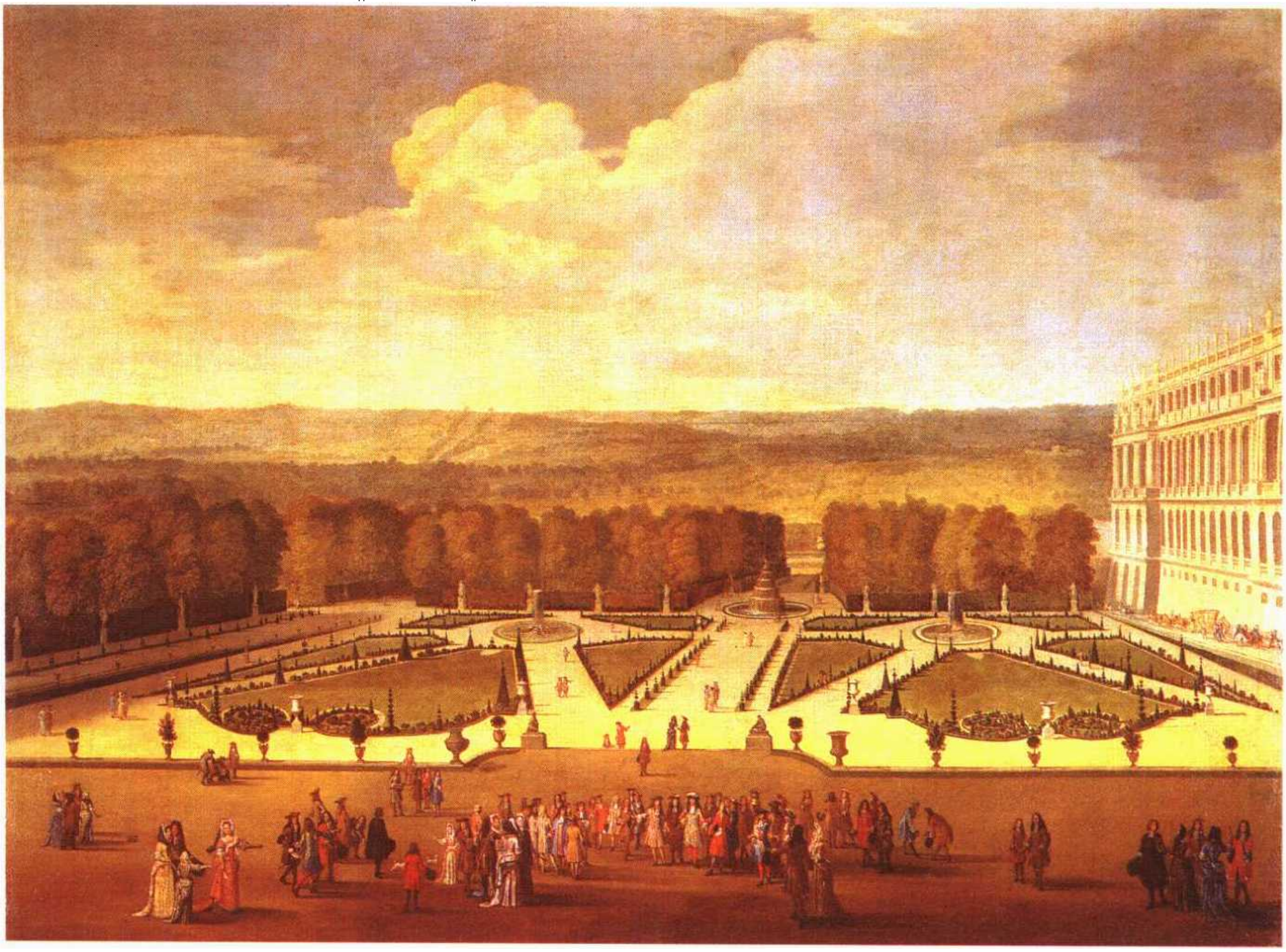
前言

古典主义与巴洛克在17世纪的欧洲平分秋色，各擅胜场。其中，巴洛克艺术经由装饰艺术中矫饰的“罗卡伊”(rocaille)风格阶段，一直延续到18世纪后半叶新古典主义回潮以及回归古代时期。但巴洛克还是占了主导地位，它为当时整个欧洲艺术大观带来的思想与形式(伴随着当时的政治、社会与宗教变革)是那么的新颖、那么的强烈，使得古典主义显得只是它的反衬或装饰。古典主义代表节制，强调理性，而巴洛克则醉心于运动与效果，但这两大潮流绝非对立，它们都强调表现，并不相互敌对。古典主义主要体现在建筑中，巴洛克则表现在绘画与装饰艺术中。前者预先定义好形状，将它们孤立出来，并在封闭的状态中进行构造；后者的形状诉诸感官，扩展到周边环境，占据整个空间。然而，古典主义与巴洛克各自本身并不构成划整如一的风格，而是因国家、社会与宗教信仰的不同，形成异彩纷呈的变体。

尼采曾有言：“当一种伟大的艺术衰亡之际，巴洛克风格便产生了。当古典主义艺术变得过于苛求、过于严厉之



伦勃朗
(Rembtandt)
《艺术家与萨斯基娅》(1636年，铜版画，国立图书馆，巴黎)。伦勃朗用铜版雕刻刀或钢版腐蚀完成了许多版画。它们都精美无比，线条柔和，有时明暗效果非常强烈，就像在他的画中一样。
摄影：Jeanbor
© Larbor/T



埃梯也纳·阿勒格兰
(Etienne Allegrain)
《从北边花坛看凡尔赛宫的花园》
(1669年，凡尔赛宫和特里亚农国立博物馆)。勒诺特尔设计的花园强调整齐划一，遵循控制空间的原则，走道、喷泉与草坪的安排体现了典型的法国式古典趣味。
摄影：H. Josse
© *Archives Larbor*

时，巴洛克便作为一种自然现象出现。”针对这一断言，艺术史专家欧吉尼奥·道尔斯(Eugenio d'Ors)反驳说：“这两种艺术灵感各有千秋。一种风格强调简约、理性；另一种则具音乐性，强调铺陈。前者偏爱固定且有重力感的形状，后者喜用曲线而呈飞翔之势。由此及彼，谈不上什么堕落或衰亡。它们是永恒艺术感受的两种不同表现形式。”

巴洛克的产生与反宗教改革时代的宗教复兴密切相关，但它很快就偏离了最初的宗教使命而成为一种行动美学。它在产生地意大利获得了主要的美学内涵，很快就被西班牙、日尔曼国家与佛兰德地区所接纳。由于这种艺术代表了由特伦托主教公会(1545–1563年)定义的带有攻击性并获胜了的天主教，它在宗教改革获得成功的国家遭到了强烈的抵制，但还是影响了某些新教艺术家，尤其是伦勃朗。

在意大利摇篮之外，巴洛克扩张并征服了四大阵营：西班牙、天主教的荷兰、德国和奥地利。不可忽视的是在中欧，它一直延伸到了波兰和俄国，并通过殖民政策在美洲大陆获得了繁荣与发展。法国积极参与了反宗教改革时代的宗教与道德上的复兴，而且为支持被宗教改革摒弃了的图像而战，并不去拾意大利人的牙慧：它选择了一条不同的道路，



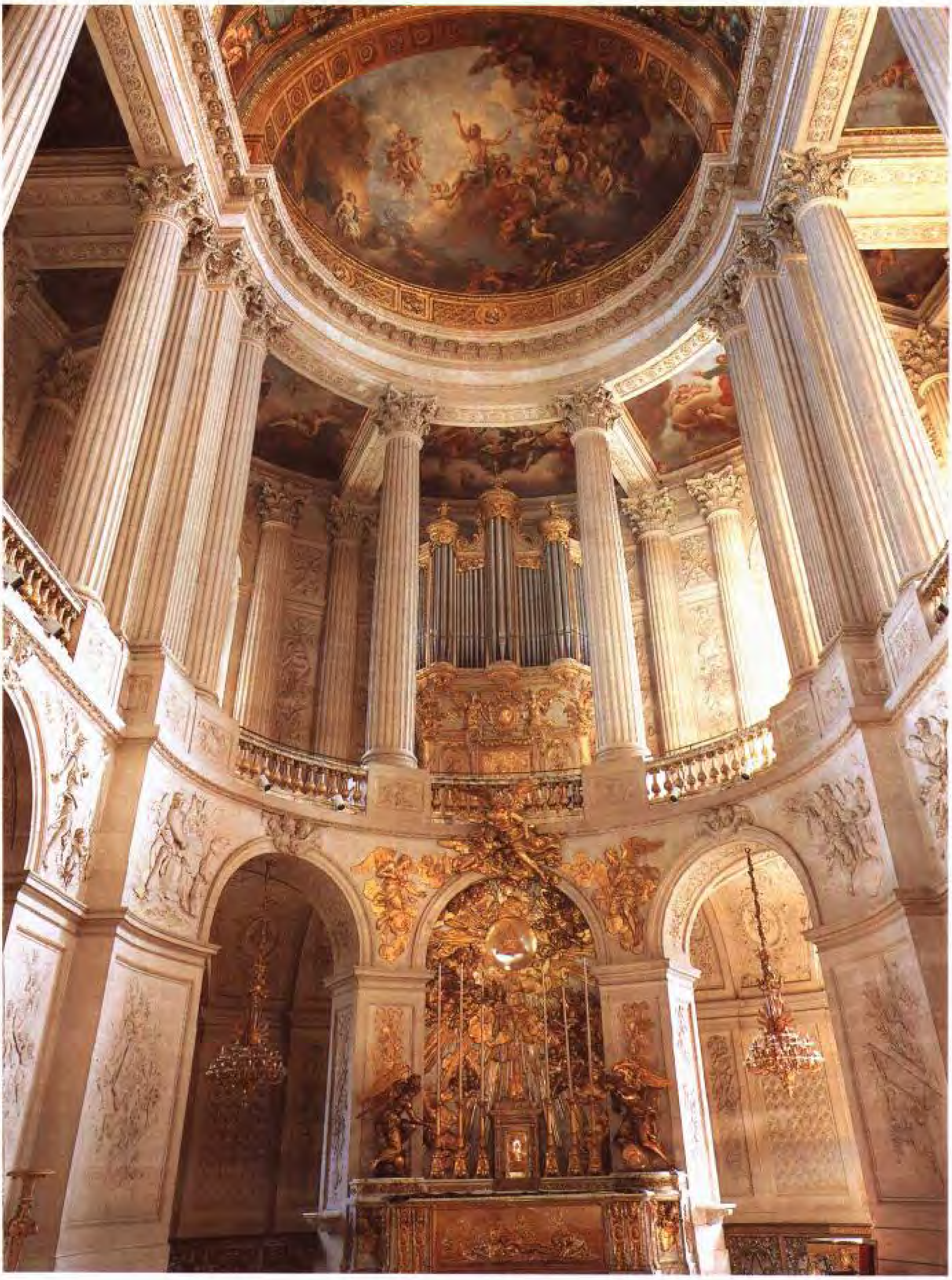
普林教堂
（18世纪，巴伐利亚）。灰泥土和绘画出于J．B．兹默尔曼（Zimmerman）之手。这座教堂是巴伐利亚巴洛克风格的典型代表。教堂内部的装饰极为丰富，曲线的大量运用打破了古典式建筑的秩序。
摄影：© H. Sigros/T

使它成了抵制巴洛克最强的阵地，而且成为古典主义的大本营。在英国形成了另一抵制中心，但跟法国有意为之的做法不同的是，英国仅仅是出于无动于衷，或者是对来自欧洲大陆的潮流不屑一顾。

从政治与社会角度来看，巴洛克跟等级森严的欧洲有关。当时有日尔曼神圣罗马帝国，西班牙强大的民主立宪制以及它的美洲殖民地，在意大利则有教皇与公国；素来反对非理性的力量以及对激情过分表现的法国艺术一直与这种跨国界的霸道相抵触。法国一直保持着自己的清醒，正如歌德所言："古典即健康。"

17世纪法国式的古典主义可以被清晰地定义为文艺复兴内在潜力的进一步发展。它并非在一开始就或多或少地对与文艺复兴相抗衡的巴洛克潮流的反抗，而是一种强调秩序、简约与理性的现实感的反击。法国艺术就这样确立了它的独立性，它拒绝接受来自国外的霸权，虽然也偶有让步之时。法国以它的个人主义反对巴洛克的国际主义。

随着为了复兴信仰而进行的斗争失去了必要性，随着巴洛克艺术作为一种为教会宣传的武器变得不再锋利，法国的古典主义就越来越显得在本质上是一种君主立宪制的艺术，



凡尔赛宫皇家教堂 1689年开始由芒萨尔建造，1710年由罗伯特·德·高特完工。它的结构依据传统的附属于宫殿的教堂的两层式，惟一的后殿通过王座与第二层的各间建筑相连。国王与他的王室可以雄视主祭台及雕有大卫三的大型管风琴。在后殿的顶端，查尔·德·拉·福斯（Charles de La Fosse）绘制了《基督的再生》，画面宏伟而有气势。
摄影：© RMN



弗朗西斯科·德·戈雅
(Francisco de Goya)
《德尔·卡尔皮欧公爵夫人的肖像》
(拉索拉纳候爵之女，1792年前，局部，卢浮宫博物馆，巴黎)。这位著名的西班牙女士的瘦削的侧影似乎是从一个统一的背景中抽象出来的，就像幽灵一般，带着她那黑亮的眼睛和不露声色的神态。这是戈雅的画作中最具有真理性的肖像画之一，绘于他耳聋之前。公爵夫人死于1795年。
摄影：H. Josse
© Larbor/T

与君主的强大跟国家的尊严密切相关。于是它不再拒绝巴洛克的诱惑，开始喜好戏剧与节庆、奢华与排场，偏爱讲究效果的大型都市设施和宏伟的建筑，并在绘画与雕塑上钟情具有气势的铺陈与运动。条件就是制约这一切的规则依然是理性的规则。

凡尔赛宫难道不正是代表巴洛克建筑的典范？但是曲线被摒弃了，由直线替代。而在巴伐利亚(Bavière)的普林(Prien)教堂，各种形状的喧嚣与累赘使它变成了一个巨大的歌剧院，其中曲折的花纹与断线成了主导音符。法国艺术作为典型的古典艺术，在路易十四时代华丽的戏剧性铺陈风格中，可以说接受了巴洛克，但总是保持距离。它知道何处为界限，如何拿来，如何摒弃，如何简约。它一直将巴洛克约束于它理性价值的尺度之下。

在路易十四去世之后，诸多制约都消失了：强调扎实与秩序的古典主义，让位于从1710年就开始在凡尔赛宫皇室小教堂内部装饰所体现出来的“现代品味”。在建筑装饰中出现的曲线显示了一种新的精神，并在摄政时代就预示了随即出现的“新风格主义”——即罗卡伊(rocaille)。洛可可(rococo)是其德文的表现形式。这一装饰艺术通过那些起伏或涡状的形式，通过并没有打乱古典主义结构原则的内卷曲线，在1730年和1750年间，为室内装饰、家具和金属饰品加工，引入了异想天开的幻想与异国风情。

在法国，室内装饰是由木匠精工细作而成的；而德国人以泥土为材料，因泥土更具可塑性而有更大的自由。这就是为什么罗卡伊与洛可可在精神上与制作上都存在差异。

正当欧洲的大部分地区从1750年开始回到古典主义传统之时，强调明暗与色彩的巴洛克在威尼斯的绘画中得到了繁荣发展。提埃波洛(Tiepolo)娴熟的装饰天才在那里得到了充分的发挥，他既是巴洛克的尾声又是它的最强音。

雅克·路易·大卫
(Jacques Louis David)
《劫夺萨宾妇女》
(1799年，卢浮宫博物馆，巴黎)。艺术家将人物凝固成塑像般的姿态，仿佛要赋予他们一种表面上的永恒性。
摄影：H. Josse
© Larbor/T.

从启蒙时代回归到古代也是欧洲当时的一大现象。带着巴洛克的充盈，又被新发现的庞贝古城与赫库兰尼姆古城(Herculanum)所刺激，这种回归在追寻着一个梦想：创造出"理想的美"；以新古典主义动摇了18世纪的古典主义秩序，重树了古典原则，纯净而简洁。与之相伴的是力量，灵魂与贞操的伟大；跟巴洛克一样，新古典主义在拉丁国家——罗马又一次成为滥觞——以及日尔曼地区、北欧和盎格鲁-萨克逊地区产生了多种变体，具备了各种不同的精神，得到了不同的发展。

新古典主义找回了一个被遗忘的主角，那就是人。它使人更好地自我了解，并激励人进行自我表达。

大卫(David)将对古代的喜好上升到一种极其严格的层次，正是对巴洛克的煽情与效果感的一种反击。他为拿破仑时代的艺术教条主义以及安格尔冷冷的感性做了铺垫。戈雅作为威尼斯用光主义与幽暗主义的奇思异想的继承人，先是一位肖像画圣手，但最终打碎了新古典主义的枷锁，并通过他作品中强烈的戏剧夸张预示了浪漫主义的来临。一为教条派大师，一为幻象派巨匠，通过不同的道路，共同为19世纪的到来做了准备。



意大利反改革时代的现实主义

关于“巴洛克”一词的起源众说纷纭，很可能来源于西班牙语“巴鲁埃科”(barrueco)，指的是一种形状不规则的石头。巴洛克产生于17世纪初，当时的罗马可谓是被长期冲突撕扯的欧洲中一个安静的岛屿。特伦托主教公会(1545–1563年)为已改革重创的天主教会重新树立起了权威。为了能够再度赢得大众的狂热，引发了一种建立在对图像重新肯定基础之上的现实主义和感性主义艺术。这一新型的美学，后来被人命名为“巴洛克”。其意义与今天批评界的定义相同，它主要依据的一些因素，在经历了风格主义的纤细与怪异过度之后，显出一种对自然与真理的回归。

反宗教改革时代的教会所具有的强烈的进攻性与好大喜功，使之强调力量的效果，在装饰中讲究戏剧修辞，强调形状(有时显得过度的繁复)以及色彩的斑斓夺目。为了能够唤起人的情感，不惜使用幻觉手段。罗马的圣依纳爵(San Ignazio)教堂著名的穹顶就是明显的例子：安德烈阿·波佐(Andrea Pozzo)神父用令人眩晕的高超技术表现了圣依纳爵升入天堂的场景。

罗马的巴洛克建筑在强调群体组合以及分布装饰时保持了节制，它不像西班牙那样，被装饰完全吞没。教皇们喜建教堂。卡尔洛·玛德尔诺(Carlo Maderno)是第一位巴洛克

卡尔洛·玛德尔诺
(Carlo Maderno)
圣彼得大教堂的正面
(1606–1619年，罗马)。这一宏伟的整体装饰附属于一些垂直但更多是水平的主力线，正是这些主力线形成了教堂正面的骨架。这是玛德尔诺的杰作。
摄影：© Phedon Salou/T





安德雷阿·波佐（Andrea Pozzo）*《圣依纳爵进入天堂》*（1685–1694年，圣依纳爵教堂之穹顶，罗马）。波佐完全掌握了仿真画法的规则，他以及在他之后追随他的巴洛克装饰师们将教堂变成了一个戏剧与盛会的场所，目的是为了让信徒们的灵魂得以飞升，并增强他们的信念。
摄影：Scala，Florence
© Larbor/T

右页：
乔瓦尼·巴蒂斯塔·高利，人称**巴契奇亚**
(Giovani Battista Gaulli, dit Baciccia)
《耶稣之名的大胜》
(1669–1683年，罗马耶稣大教堂的穹顶)。巴契奇亚在他的艺术中注入了一种巴洛克风格，表现在人物的动感上。从斜次里投入的照明为人物带来生机，更因明暗效果而得到增强。
摄影：© Dagli Orti

大建筑师，完成了圣彼得大教堂。他为之竖起的前廊，高大而具威慑力(1606–1619年)，围绕着中心的凉廊错落有致，后面的米开朗基罗穹顶俯临着一切，那是教皇可以对罗马与全世界行祝福仪式的地方。但宗教改革时代典型的教堂样板——长方形带廊柱大厅的简洁平面，单一的大殿，两旁的偏祭台，带穹顶的耳堂——是维涅奥尔(Vignole)从1568年起在罗马为耶稣公会建造的耶稣(Gesù)大教堂，它的正面是由贾可默·德拉·波尔塔(Giacomo Della Porta，1568 –1577年)设计建造的，整个建筑既简洁又庄严，以耶稣大教堂为代表的建筑类型在整个欧洲曾风行一时。

反宗教改革时代的戏院

然而，在教皇们的影响下，罗马的建筑师们并没有效仿这种建筑样式。玛德尔诺为米开朗基罗的作品加上了一个相应的布景，用巨大的塑像，丰富华丽的装饰与体积庞大的家具布置了内部。以他为榜样，罗马建筑师们纷纷改变了建筑的平面图，使之变成中心式、圆形或椭圆形，不断改变视角，强调了立体感与空间感。装饰变得越来越繁复，穹顶上满是天上幻景，雕像多具动势，墙上色彩斑澜，有大理石、镀金的青铜、斑岩和粉饰灰泥。在这种类似戏院的装饰中，圣事庆祝等活动就显得是真正在演戏。建筑正面也失去了简洁性，曲线越来越繁复。在饰有四大喷泉的圣卡尔罗(San Carloalle Quattro Fontane)教堂，弗朗切斯科·波洛米尼(Francesco Borromini)既是建筑师，更是装饰大师，他在建筑中表现出过分雕琢的正面–它比教堂的其它部位晚四分之一世纪(1638–1641年)，使巴洛克越来越走向运动感：凸状中心部位的四



弗朗切斯科·波洛米尼
带有四个喷泉的圣卡尔罗教堂
(罗马)。这一教堂的正面相对于教堂的其它部分(1638–1641年)晚了近四分之一个世纪，它起伏激荡的形式反映出了波洛米尼在自杀(1667年)前的焦虑的心态。这是波洛米尼的典型创造，跟任何的传统都不相干，在巴洛克建筑史上占有着模棱两可的地位，可能是因为它预示了洛可可的产生。呈椭圆形的教堂内部似乎在线条的运动下起伏波动。
摄影：Scala，Florence
© Larbor/T



周是凹进的偏殿；整个内部呈椭圆形，线条起伏波动，装饰丰富。吉安·罗朗佐·贝尔尼尼(Gian Lorenzo Bernini)，被法国人称为贝尔宁(Bernin)骑士，在圣彼得大教堂的内部为教皇祭台树起了一个带有螺旋纹柱子的巨大华盖(1624–1633年)，在大厅前建了四根廊柱，包住了椭圆形的广场。在上层的栏杆上，一百四十座圣像营造出了节奏感。繁复的曲线、



《圣女德莱斯的痴醉》（大理石，1644—1659年，胜利圣母玛丽亚教堂，高尔纳若殿，罗马）。这一组雕像表现了圣女德莱斯被爱神的天使之箭射中的场景；带有一种极为刺激的感性，而且那个时期正好是圣依纳爵的《精神修炼》教导人们通过所有的感官和所有的想像力去体验宗教信念的时候。但是，从圣女的神情中看出一种"色情"的众多的评论者们还是错了；因为在封德莱斯为圣女的教皇敕令上提到了圣女德莱斯看到的幻象，所以所有将人类之爱与神圣之爱混淆的看法只能偏离了这部作品的真正意义。这一意义在教会看来，是不存在任何歧义性的。

摄影：Scala，Florence

© Larbor/T

1598年：乔瓦尼·罗朗佐·贝尔尼尼(Giovanni Lorenzo Bernini)，人称贝尔宁骑士，生于那不勒斯。

1624年：在罗马。他的作品显示出他把握大型雕塑的才能以及他的想像力，如*《被劫持的普洛塞耳皮那》*。这使得他从古典结构出发，创造出一种与反宗教改革精神一致的艺术。因此，他受教皇乌尔班八世之托，为圣彼得大教堂雕制一个祭台的华盖。

1629年：他被任命为大教堂的建筑师，从此致力于宏扬教皇威望的工作。

1628—1647年：他为豪奢的乌尔班八世墓工作。在建造了特里东(Triton)喷泉（巴尔贝里尼广场）与众河之泉（那沃纳广场）以后，他显示出极为娴熟的装饰才华，带有史诗般的气势和动荡的戏剧性。

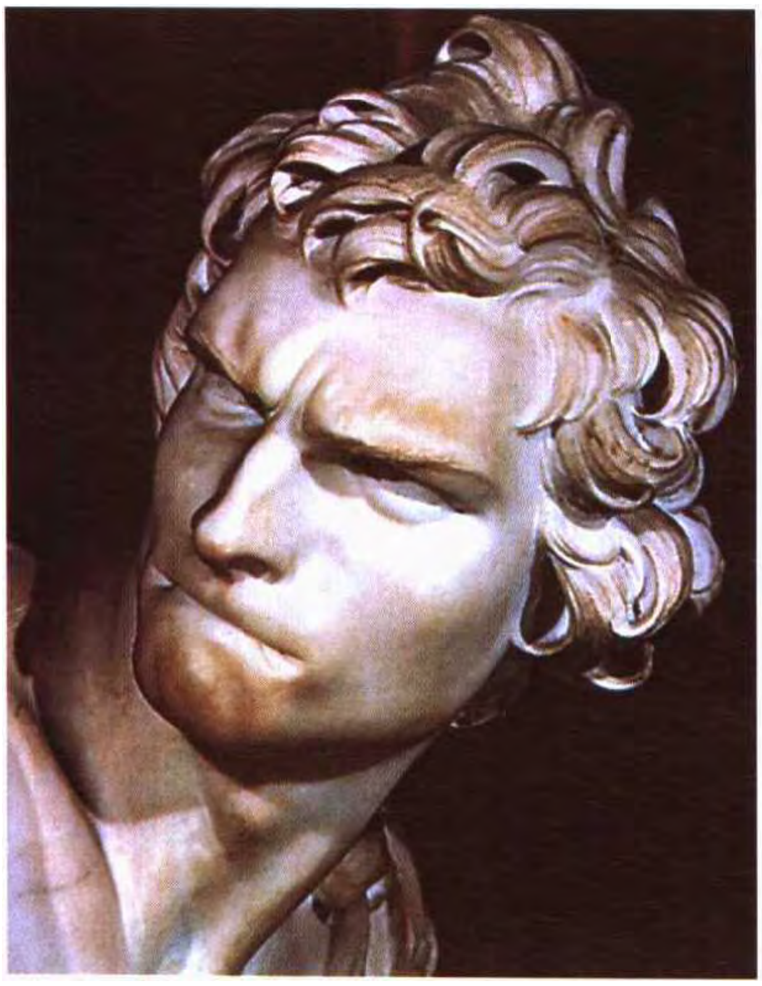
1638年：开始建造圣安德烈阿·德尔·奎里纳尔教堂，到1678年峻工。

1644—1647年：他完成了他最吸引人的作品*《圣女德莱斯的痴醉》*，存于胜利圣母玛丽亚·德拉·维多利亚教堂，表现出从未见过的感性。

1665年：被路易十四召到巴黎。他为卢浮宫东侧设计的正面草图未被接纳，但他雕刻了一个非常成功的路易十四的胸像。

1680年：贝尔宁卒于罗马。他的天才融合了他所擅长的不同艺术的表现形式，不管是表现宗教的还是世俗的，不管是在自然主义方面，还是在神秘主义方面都体现了非凡的创造力。

凸出与凹进、拱形门、三角楣、栏杆、浅浮雕以及装饰壁龛与上楣雕像层出不穷；十分讲究透视效果与意想不到的视角；主柱与靠墙柱通过不同独特的组合，产生前行、后退的交错韵律。内部是多彩的各种稀有材料，粉饰灰泥、雕像群、祭坛与大型的墓穴否定了一切结构逻辑，与重力原则开战，与空间玩游戏，游刃有余。在圣彼得大教堂祭坛的尽头，绘有贝尔宁大幅天神与圣徒的天空就像一部歌剧中的终句，充分体现了巴洛克观念，把运用超自然现象的艺术表现所追求效果的一面推到了极致。贝尔宁不光是一位伟大的巴洛克建筑师，要知道是他建造与设计了许多罗马宫殿、喷泉和教堂。比方说圣安德烈安·阿尔·奎里纳尔(San Andrea al Quirinale，1658－1670年)，是他最和谐的作品之一；梵蒂冈的主楼梯、阿里奇亚(Aricia)的升天大教堂、卡斯坦尔·冈道尔弗(Castel Gandolfo) 的圣托马斯(San Tomas de Villanueva)教堂等等也是他的杰作。他还是雕塑家，他的画家的性格使他不断寻找效果感。1651年在那沃纳广场，在他的对手波若米尼的作品阿高纳的圣阿涅斯(San Agnese in Agone)教堂的前面，他建造了众河归流的大型喷泉，大胆地体现了他的戏剧与造型化的艺术观念：在一个用贝壳和石块砌造的岩洞上矗立起一根古代的方尖碑，一头狮子、一匹从海中跃出的马与四条象征四大洲的奔腾的河流汇集在一起。



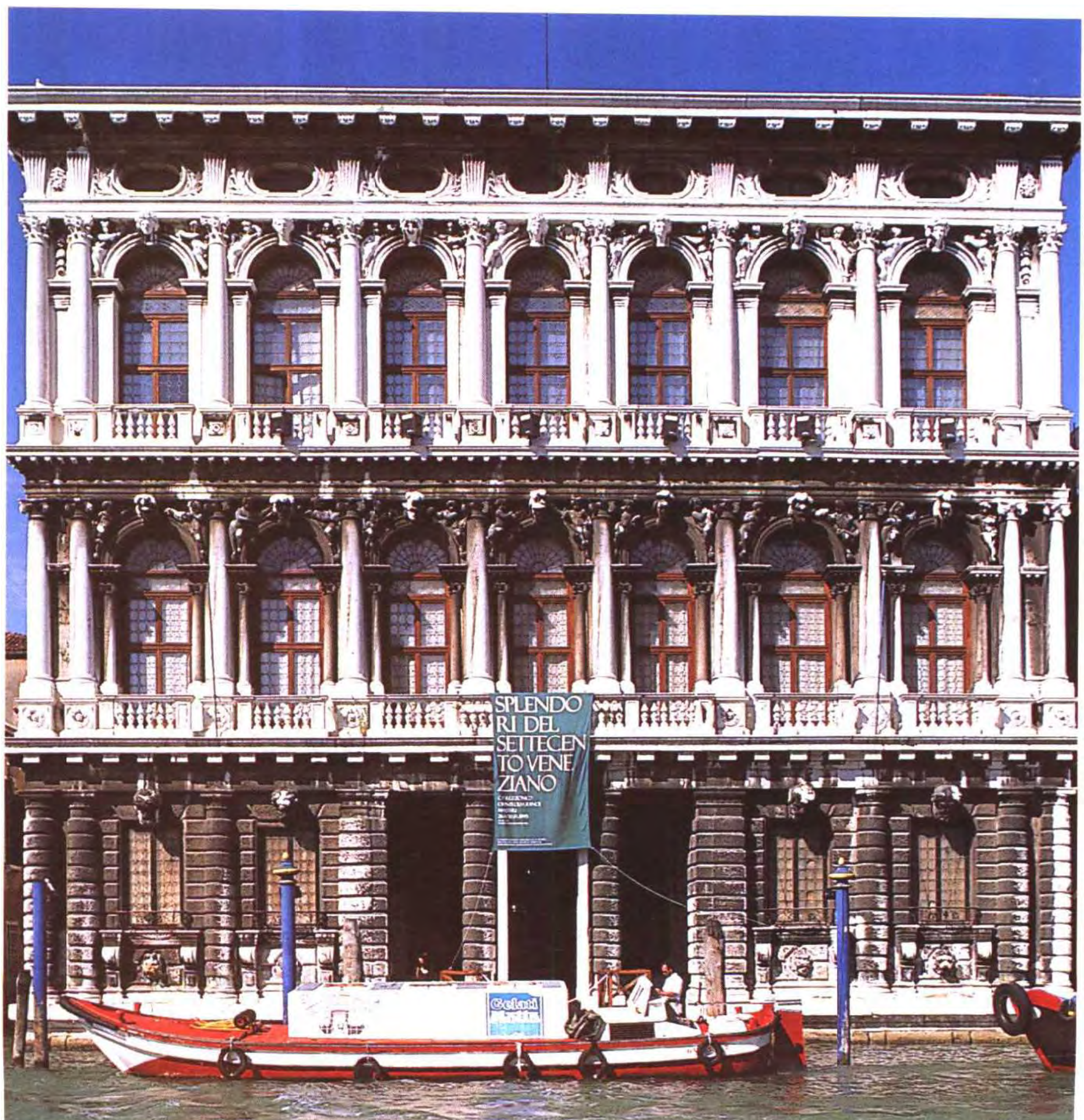
贝尔宁
(Le Bernin)
《大卫》
(局部，大理石，1623年，波尔格斯画廊，罗马)。这一张势在必得的面具般的脸既体现了贝尔宁的造型能力，又表现出了这位战胜了非利士巨人歌利亚的英雄的坚定决心。
摄影：© Lauros/Giraudon/T

德亚底安修会的修士瓜里诺·瓜里尼(Guarini)既是数学家，又是一位建筑高手。他建造的教堂遍布各地，但他的杰作还是都灵的圣罗朗佐教堂(San Lorenzo，1666－1687年)，穹顶的藻井画出了一片带八条枝的星辰，充满了抒情性与几何性；教堂的耶稣裹布偏祭台也非常出色，尤能体现出瓜里尼对在一个运动着的视觉空间中节奏的复杂关系的特殊敏感。

威尼斯的巴洛克风格值得自豪的另一位建筑师是不乏创造力的巴尔达萨尔·隆该纳(Baldassare Longhena)，他也建造佩萨罗宫或雷佐尼科宫式的传统类型宫殿。但在永福圣母玛丽亚(Santa Maria della Salute，1631－1687年)地区

创建了另一类独特的教堂：平面是八角形，上有一个巨大的穹顶，通过宽大的涡形装饰支撑并连接在坐圈上；外围的廊柱与三角楣产生出圆周式的节奏感，布满了塑像，一长段阶梯一直延伸到大运河。隆该纳还装饰过不少其它教堂及斯卡尔兹 (Scalzi)教堂的内部：大型的考林辛式靠墙柱、壁龛与相通的偏殿的组合给人一种运动的效果，更有大理石与圆盖顶的五彩为其增辉。

在普利亚区首府莱切的大教堂广场上建起了一片杰出的巴洛克整体设施，就像是为一场精彩的歌剧做的布景与装饰，完全可以在那里演出哥尔多尼(Goldoni)的一出喜剧。从1548年开始建造，一个世纪之后才完工的圣克罗齐(Santa



Croce)教堂的正面，是这一独特的“莱切式巴洛克”的杰作。整体呈三层，出自不同高手的建筑与装饰因素使它变得生机勃勃，它们重合在一起，廊柱、栏杆、雕像、花果、花饰与带饰的堆砌并不破坏和谐。

意大利南部与西西里岛也有不少同样宏伟或令人意想不到的巴洛克建筑：在蒙雷阿尔(Monreale)大教堂内的耶稣受难偏祭台的墙面上覆盖着一层装饰，内嵌大理石以及极为丰富的饰物与螺旋形的廊柱。

假如说在雕塑中是以贝尔宁的华丽、赋有表达性的天才为主导，成为罗马乌尔班八世与亚历山大七世教皇统治时代的真正权威，那么，在自从风格主义危机之后呈明显颓势的绘画中，两种殊异但同具创造力的流派重振了画坛，并同样有了全欧洲范围的影响力。其中一个流派是自然主义、宗教性的，主要代表人物是米开朗基罗·梅里西·达·卡拉瓦乔(Michelangelo Merisi da Caravaggio)，也称为卡拉瓦吉(Caravage)；另一流派兼容并蓄，装饰性强，主将是卡拉奇(Carrache)兄弟，而大本营则是波伦亚画派。

卡拉瓦乔在画坛掀起的革命在当时可以说久已违之。他的画既与文节复兴时期推崇的造型完美相对立，又同风格主义的矫饰遗风大唱反调，他使这种民众性现实主义成为一种武器，成为一种更为人道、相对精神性减弱的宗教服务，有时这种宗教甚至非常务实。他毫不忌讳地将最传统的基督教主题转移到一种靠用光的强烈对比制造出来的粗暴的氛围中去，因此而经常引起巨大的愤慨，幸有主教的严密保护，方得免于获罪。

左页：
雷佐尼科宫
位于大运河上（现为18世纪的威尼斯博物馆），威尼斯。最初由巴尔达萨尔·隆该纳(Baldassare Longhena)开始建造此宫，是在1652年为篷－普里乌立(Bon-Priuli)家族建造的，但该家族不得不在它未完工之时将它卖给了雷佐尼科家族，他们让玛萨里(Massari)接手工程。玛萨里给宫殿又加了一层，设计了一个舞厅，并请来许多艺术家工作，其中，提埃波洛装饰了天花板。
摄影：*©F. Eustache/Archipress*

卡拉瓦乔的革命

卡拉瓦乔生活放浪。他结交的人非常可疑，他的生活作风毫不检点，使他经常陷入不明不白的丑闻中，甚至卷入犯罪。他卒于1610年，时年仅三十七岁，很可能是被人暗杀的。从一开始起，他就展示出一种来自直接观察的现实主义，深得威尼斯用光效果画派的真髓，如《占卜女人》(约1588－1589年，卢浮宫)。他接收的第一批重要订画，是为法国人的圣路易城(Saint-Louis-des-Fran çais) 的贡塔莱力(Contarelli)小教堂做装饰。时为1590年，共有三幅巨大的壁画：《圣马太的宗教使命》、《圣马太与天使》、《圣马太之殉



卡拉瓦乔
(Caravage)
《圣马太的使命》
(1599—1600年，法国人的圣路易教堂，罗马)。1590年，卡拉瓦乔收到了一份重要的订单，要求他装饰法国人的圣路易教堂内的贡塔莱力殿，整幅画面强调了光线效果：给这一场景以一种戏剧性的强调。没有它，这一场景不会有如此的深度与强度。*摄影：©Scala/Arch. Larbor*

道》。教会人员被它们吓坏了，拒绝接收。

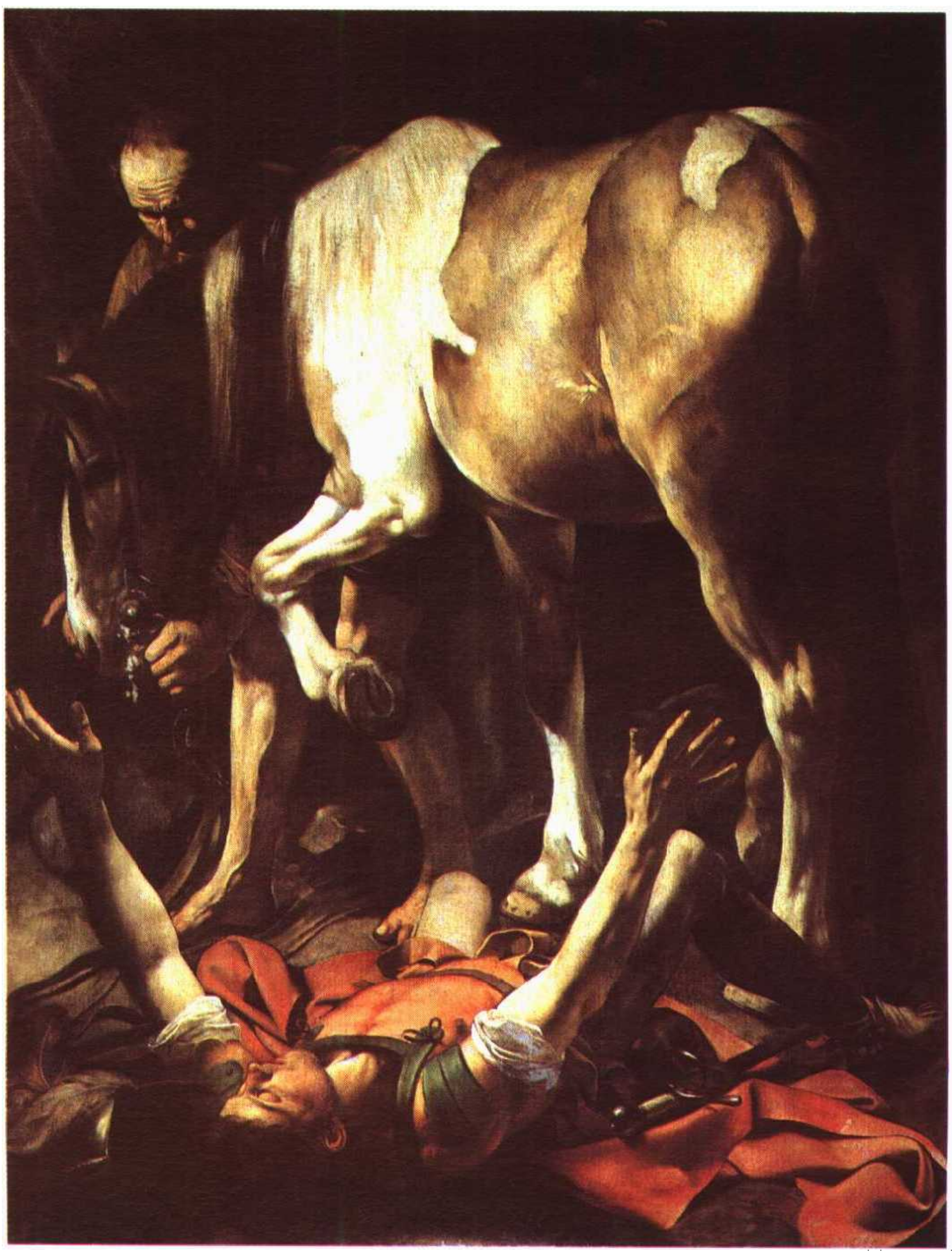
在明亮与阴暗之间充满力度感，截然的对立效果使画面明显分成价值相等的几块，再加上斜次照来的光线，形成各块雄浑的撞击区域，使心与眼受到强烈的感触；整个画幅产生一种与传统意大利绘画迥异的质感。在《圣保罗的皈依》(1600—1601年，平民圣母玛丽亚教堂，罗马)中，卡拉瓦乔在画面最近处画出了一匹马的宽大臀部，同时又是画面中最亮的一处，接着光线滑到了摔倒在马蹄下的圣者的身体上，而整个场面的余下部分全处于阴影之中。

场景布局、人物表情的大胆与独特、画幅的宏大都在画家后期的作品中有所表现，比方说《施洗者圣约翰被斩首》(瓦莱塔大教堂，马耳他)、《耶稣入葬》(梵蒂冈美术馆，罗马)、《圣母之死》(卢浮宫博物馆)，这些特点并不影响它们的精神内涵，这种精神内涵的深刻性因卡拉瓦乔的自然主义表

卡拉瓦乔
(Caravage)
《圣保罗的皈依》
(1600–1601 年，平民圣母玛丽亚教堂，罗马)。最初是作为与《圣彼得的十字刑》相配的联画构思的。扫罗——未来的圣人，被神圣的启示震惊了。骏马高大魁梧的身躯，骑士被缩短了的身体，仿佛是从上向下的透视造成的。这一切都被笼罩在一道光中，光线将细节都凸现出来，并使这一普通的事件——一个人从马上摔下来变成一个具有非常强烈的表现力的超自然现象。
摄影：© Scala

现，给人以强烈印象，真切、有力度的内在性更为明显。神圣的画面情景由于这种真实感而具有无可辩驳的实在性，这一做法与反宗教改革时代的意旨是一致的：即通过感官而感动信徒，通过对画像力量的信念而引导他们进行宗教沉思。

1606年发生了一起谋杀案之后，画家不得不离开罗马前往那不勒斯。在那里他创作了带有奇特的表现主义“幽境”的《慈善七作品》，然后继续前往西西里岛，最后到了马耳他。《圣拉撒路的再生》与《牧羊人的崇拜》(墨西拿博物馆)、《圣女露西之葬礼》(圣女露茜娅教堂，锡拉库萨)等作品通过明暗对比，表达出强烈悲怆感，令人动容。卡拉瓦乔在形式与内容两方面产生的影响，意义深远。在罗马，一群来自不同国度的画家们采用了他的明暗效果与他的民众式自然主义表现手



法，从而形成画派：托斯卡地区的真蒂莱斯奇(Gentileschi)、威尼斯地区的萨拉切尼(Saraceni)、德国人埃尔谢梅尔(Elsheimer)、法国人瓦朗丁(Valentin)、罗马人波尔吉亚尼(Borgianni)、曼图亚地区的曼弗雷蒂(Manfredi)、荷兰人洪托尔斯特(Honthorst)和特尔·布鲁格亨(ter Brugghen)等人使卡拉瓦乔的技法传遍了整个意大利，远及国外。1601年在罗马学习的鲁本斯(Rubens)也受到了他的影响。

卡拉瓦乔在那不勒斯期间，使当地画家走出了他们狭隘的地区性画法，从而导致了"幽暗派"的产生。西班牙人里贝拉(Ribera)将带有浓重的明暗对比的戏剧性笔调带回了他的祖国；由于洪托尔斯特、特尔·布鲁格亨以及乌得勒支(Utrecht)画派的努力，卡拉瓦乔技法传到了荷兰；在佛兰德斯地区由鲁本斯引入；而在法国，进入了许多外省的画派之中。

为了抵制在意大利出现的艺术上的堕落现象，卡拉奇兄弟(阿尼巴〔Annibal〕和奥古斯丁〔Angustin〕)以及他们的堂兄弟(路易〔Louis〕)于1585年在波伦亚(Bologne)创立了一座美术学院，目的旨在重新确立绘画的真正价值。他们强调兼容并蓄，这在他们第一批的重要订画中充分表现了出来。那一次订画是阿尼巴和奥古斯丁从1597年起开始着手的，任务是为罗马的法尔耐斯宫的大画廊做装饰。他们表现了有力的、激烈的神话场面，这一作品充满了古典式的力量，在意大利与整个欧洲都产生了很大的影响。

卡拉奇兄弟的兼容并蓄与人道主义

卡拉奇兄弟的作品是以一种世俗的人道主义对反宗教改革时代宗教精神的鲜明反击，我们可以看见明显的米开朗基罗与拉斐尔的影响。但在一个世俗的背景中，卡拉奇兄弟主要是要娱人，而非育人或立言。他们创立的兼容并蓄的流派很快就与卡拉瓦乔的技法相对立，并在其他艺术家身上引起不同的反应：有人热烈地加入他这一派，有的则表示担忧，因为卡拉瓦乔表现出来的真理性对他们造成的震动，远远大于波伦亚画派的肤浅才华对他们的刺激。

因此，即使在卡拉奇的主要追随者中间，如勒·多米尼克(Le Dominiquin)、勒·该尔辛(Le Guerchin)、被称为"向导"的吉多·雷尼(Guido Reni)、拉尔巴纳(l'Albane)、兰弗



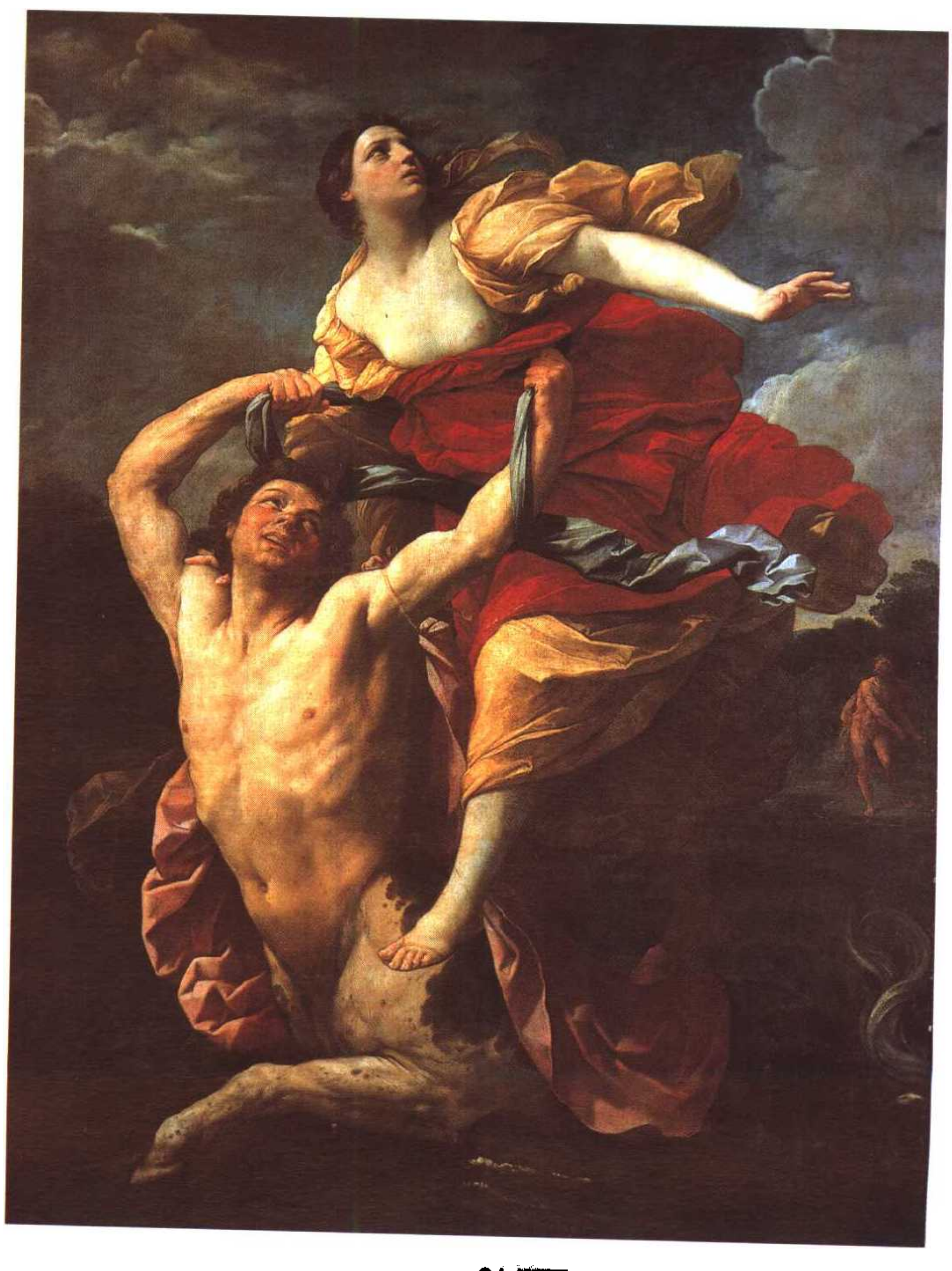
阿尼巴尔·卡拉奇
(Annibal Carrache)
《酒神巴库斯和阿里阿德涅的胜利》
(1597–1605年，法尔内塞宫，罗马)。这一处于宫殿的长廊屋顶上的大型装饰画体现出绝对世俗的精神，也不表现出一丝反宗教改革时代的精神，但是大主教奥托阿尔多·法尔内塞对在他的宫殿中表现如此世俗的题材丝毫也不感到惊讶。尽管整体上有滞重感，但对各个人物之间的平衡关系体现了古典传统中的精髓。
摄影：©Scala, Florence/T

朗哥(Lanfranco)、波佐神父等，各自的经历与经验也都非常矛盾，他们在罗马与波伦亚的宫殿与教堂中，绘制了许多充满了动荡的装饰画，有时候兼容并蓄的倾向与巴洛克倾向混合在一起。吉多·雷尼是一位具有独特视像的表现主义画家，在《黎明》(1614年，帕拉维奇尼宫)、《无辜者之屠》(波伦亚美术馆)或《抢走海伦》(卢浮宫博物馆)的古典式场景构图中，融合了拉斐尔与威尼斯传统的影响。勒·多米尼克跟卡拉奇兄弟一样，同是波伦亚人，他有运动感，他的绘画布局充满了动荡，如《圣安德烈之殉道》(圣格列高利大教堂，罗马)。勒·该尔辛是波伦亚学派的最杰出的代表之一，在他的作品中，表现出了一种光线感，这在《唐克莱德与赫尔米尼》(多丽亚·庞菲利画廊，罗马)、《苏姗与老人们》(普拉多博物馆，马德里)或皮亚琴察(Plaisance)大教堂的穹顶上(1626年)表现得尤为明显。可惜他风格主义的一面使他的作品变得平淡或僵死。

巴洛克虽然遇到了一些抵制，但还是在欧洲各地获得了胜利，它有权力与法令做后盾，教会的威望与繁荣支持着它，新的宗教团体召唤着巴洛克艺术家去装饰教堂、公众设施与建筑，也让他们装饰房屋。假如说卡拉奇兄弟保证了文艺复兴时期伟大的意大利绘画一直到法国古典主义的过渡，里贝拉则在西班牙的"黄金世纪"中起了传递卡拉瓦乔式现实主义的同样作用。

约瑟·德·里贝拉
(Jusepe de Ribera)
《苦行者圣哲罗姆》
(1648年)。画家喜好幽暗的画面，强烈的照明赋予这位带着出神目光的老人干枯的身躯一种强烈的情感。在里贝拉的画作中，圣人形象占有特殊的地位。他虽然住在那不勒斯，但还是忠实于西班牙式的虔诚的戏剧性效果。
摄影：© G.Blaot/RMN





吉多·雷尼
(Guido Reni)
《德雅尼尔和半人半兽神涅索斯》
(1620–1621年，卢浮宫博物馆，巴黎)。这幅作品是为曼图亚的公爵斐尔迪南·德·贡萨格创作的，后来入了英国查理一世的收藏。这一充满了激情动感的作品反映了卡拉瓦乔式的对立分明的自然主义，但吉多·雷尼加上了他自己的特色，即一种非物质性的表现，主要是通过将光线分布到极具感官性的身体上。
摄影：© Dagli Orti

伟大的世纪——法国古典主义

法国从文艺复兴那里继承下来的秩序与节制抵制着巴洛克的进入。然而，在精神振兴运动中起了巨大作用的耶稣会士在建筑新教堂时以罗马的耶稣大教堂为蓝本，追逐的是巴洛克风格。在建筑物的正面有动感极强的装饰，家具豪华而多饰，室内装饰同样累赘，这一切都是被误称为“耶稣会的”风格特点，在圣日尔威与巴黎的圣保罗－圣路易教堂、在勒阿弗尔的圣母院、在雅克·勒梅尔西耶(Jacques Lemercier)设计的索邦教堂中(1635年)都可以看到这种风格。雅克·勒梅尔西耶还是恩谷教堂的建筑师(1643年)，该建筑被称为是巴黎最为“意大利式”的教堂。他还设计了圣洛克教堂(1653年)，也是在巴黎，最后由罗伯特·德·高特(Robert de Cotte)竣工完成。

既是耶稣会士，又是建筑师的玛尔特朗吉(Martellange)神甫主要在罗马工作，为他的教团设计建造了许多教堂或学院的教堂，包括在勒皮、穆兰、第戎和拉弗莱什。圣保罗－圣路易教堂的设计图也出自他的手，后由德朗(Derand)神甫建造竣工(1627－1641年)。

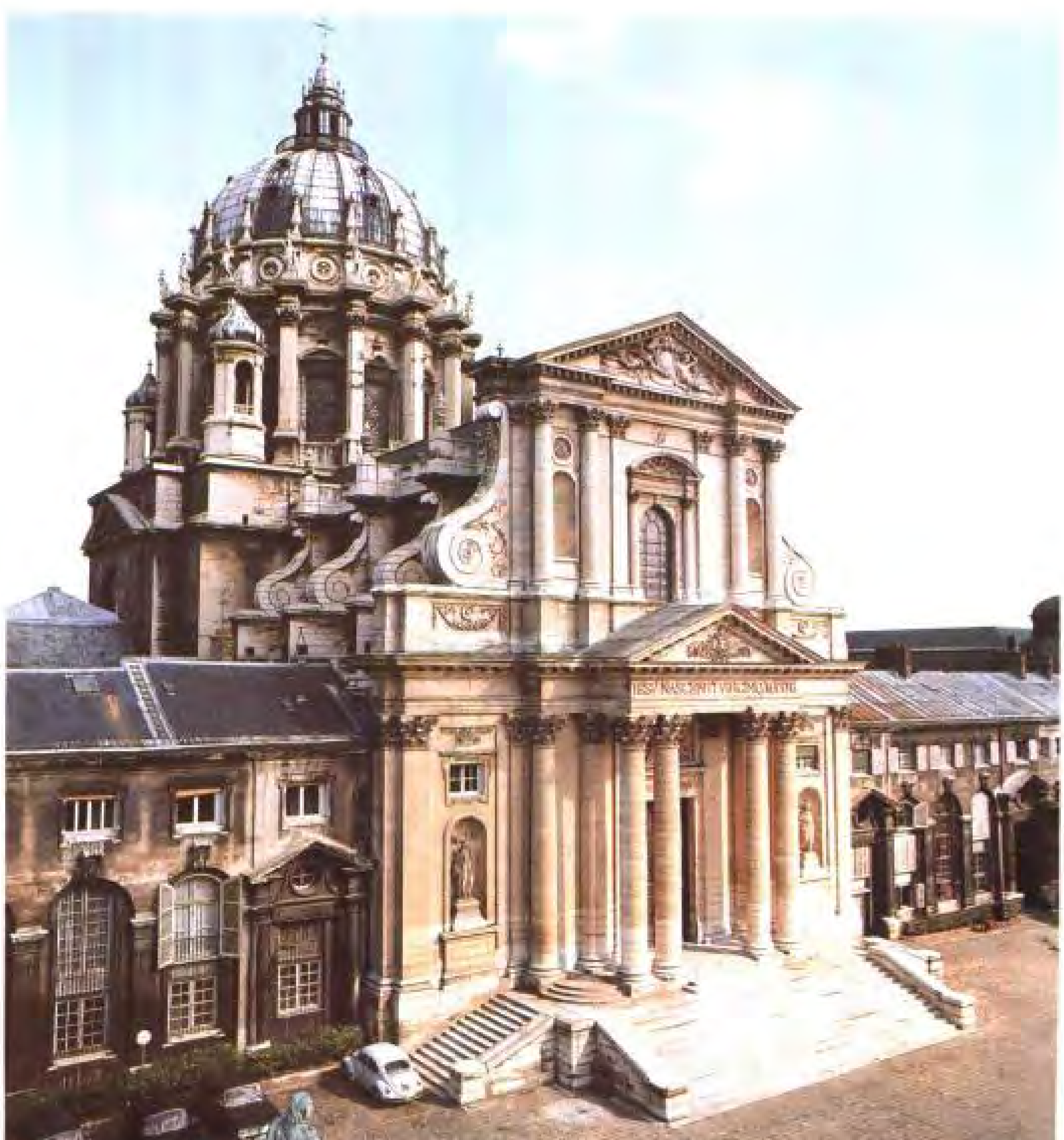
源于意大利的穹顶设计概念提出了一些问题。在大多数情况下，它是固定在支柱上的，由一个圆形顶搭在它上面。1608年，在巴黎的脱鞋奥古斯丁教团那里，穹顶出现在了一

弗朗索瓦·芒萨尔
(François Mansart)
巴勒鲁瓦城堡的主正面（卡尔瓦多斯，1626－1636年）。装饰因素并不起眼，斜斜的巨大的屋顶占据了重要空间，各种不同的材料组合造成了多彩效果(在这里是石与砖)，这是路易十三统治时期法国建筑的特点。
摄影：© J.-C. Thiallier-Galliphot-DR/T



个加高的石鼓上(如今巴黎美术学院的小教堂)，同样的模式在1613年出现在加尔默教堂、圣保罗–圣路易教堂，而在索邦教堂，勒梅尔西耶创造了后来最为普遍的形式：石鼓周边全是柱子，上面开了窗户，引入光线，照亮穹顶内部。在四国学院(1667年，法国学院)，路易·勒沃(Louis Le Vau)在一个中心小教堂上放置了一个椭圆形的超常高的穹顶，它通过两个内曲的侧翼，雄居正面大门之上，与边角楼相连。这两个侧翼是受到了意大利的影响。

在民居建筑中极少看到来自意大利的影响。在世纪初，人们纷纷在乡村建城堡，或在城里建私人宅第。弗朗索瓦·芒萨尔(François Mansart)在诺曼底的巴勒卢瓦城堡(1626–1636年)奠定了古典风格，在布洛瓦城堡的奥尔良侧翼(1635–1638年)得到进一步完善，而在路易·勒沃为皇家大总管富凯(Fouquet)建造的子爵谷别墅中发挥到了极致。整个建筑非常独特：由好几部分组成，每一部分相互之间凸出，上加尖尖的屋顶；位于中心的建筑包括一个椭圆形大厅，上有勒布朗



彼埃尔·勒·穆埃
(Pierre le Muet)
恩谷教堂
(1645–1665年，巴黎)。勒·穆埃是古典建筑的理论家，他被授命完成这座由芒萨尔开工，又由勒梅尔西耶接手的教堂。
摄影：L. Joubert
©Larbor/T



路易·勒沃
(Louis Le Van)
子爵谷别墅
(1657–1661年)。这座城堡明目张胆的奢华引起路易十四的嫉妒，并因之而招致了它的占有者大总管富凯的失宠。子爵谷别墅可以被看做是凡尔赛宫的先声。三位具有创造性的人物——勒沃、勒诺特尔和勒布朗在这里聚集到一起，组建一个整体，其中的各个部分——建筑、内部装饰、花园具有完美的和谐性，拉封丹还专门赞颂过"子爵谷的仙女们"。而正是这三位建筑师赋予了路易十三的原狩猎楼以真正的皇家气派。
摄影：© Vu du Ciel par A. Per-ceval/T

(Le Brun)装饰的绘画与灰泥土装饰，而顶上则是穹顶。

在面向花园的建筑正面的前方，园林师勒诺特尔(Le Nôtre)设计安排了既对称又和谐的视野景象，包括花坛、绿茵、水池、灌木丛，就像在戏院里的舞台一样布置精致，使人的目光可以一直延伸到地平线，这是同类设计中的首例。“法国式”的园林就此诞生了。芒萨尔还设计了巴黎的拉弗里立埃尔私人府邸(1635–1645年，即现在的法兰西银行)，它虽有一些变动，但仍可以被看做是巴黎式的“庭院与花园之间”的私人府邸原型之一，正面与街相比缩进一块。虽然他在巴黎的绝大部分建筑作品现今已无留存，但还是剩下了天神来访教堂(圣安东尼街)、奥蒙府邸朝花园的正面(1656年)、葛内高府邸(1648–1651年，也即现在的狩猎博物馆)、费尔贝府邸(1650年)以及在外省的许多城堡。

然而这一时期的最大建筑师还是路易·勒沃。他设计建筑了朗贝尔府邸(1640–1644年)以及新兴的贵族区圣路易岛上的劳赞府邸(1650–1657年)，还有许多其它的城堡与府邸，其中最著名的是子爵谷别墅。他先是马扎然(Mazarin)的建筑师，后来为国王效力。1654年，在勒梅尔西耶去世后，被任命为国王首席建筑师。在1661年富凯失势之后，他与他的建筑班子，主要有勒布朗和勒诺特尔，开始只为国王一个人效

于勒·哈尔都安–芒萨尔
(Jules Hardouin–Mansart)
凡朵姆广场
(1668–1688年，巴黎)。
摄影：L. Joubert
©Larbor/T



劳。路易十四命令他改建凡尔赛宫。

这一皇家建筑的最初风格，特别是意大利式的阳台兼房顶是他的功劳。但后来，主要是弗朗索瓦·芒萨尔的联姻外甥于勒·哈尔都安–芒萨尔(Jules Hardouin–Mansart)从1678年起，在国王的命令下，为了国王的荣耀，完成了这一法国君主立宪制的最佳宣传工具，并创造了“凡尔赛艺术”的法国古典主义的杰出象征。所谓的“凡尔赛艺术”，即是建立在建筑本身、内部装饰与布置以及花园的内在和谐基础上，体现节制、明晰、和谐和秩序并由所有的工艺职业专家们在一位主建筑师、同是又是杰出的组织者的统领下共同工作而完成的一项伟大的综合艺术。

凡尔赛宫也是原有的风景和空间与后建的城堡同周围环境之间完美和谐的体现；是石块、树木、雕像和水的多重景观的综合体；对阳光的重视到处都被体现出来，这是一座受到神一样礼遇的国王的居所。

随着凡尔赛宫的建立——足足两代人为之付出了最美好的青春与才华，法国式的古典主义有了坚实的基础。为此专门出现了建筑总管，起先是柯尔贝尔(Colbert)，他掌管着大型城建设施，一切都有规有矩：构思、艺术家、艺术创造。主要的实施者与组织者是勒布朗，他在1662年成为国王首席画师。艺术的教育紧跟其上：1648年成立了皇家绘画与雕塑学院，1666年在罗马成立了法国学院，保证了艺术教育与艺术的传播；高伯兰(Gobelins)的家具木工与毛毯编织行业鼓励各种手工艺的存在与发展。

哈尔都安–芒萨尔在凡尔赛宫建筑了大特里亚农殿，大、小马厩，大集会所(即现在的拉雷府邸)以及圣母院；他还设计了圣克鲁、默东、马尔里和丹比埃尔的城堡，扩建了圣日尔曼–安–拉伊的城堡；与勒诺特尔一起设计了著名的草坪；他还在那里建造了诺阿伊(Noailles)府邸。哈尔都安–芒萨尔的建筑作品简洁而宏伟，是法国古典主义成熟时期的完美表现，他的作品极为丰富。在巴黎位于“沼泽地”区的萨高纳府邸(1680年)，是他本人的寓所；凡多姆广场以及在他1708年去世之后由罗伯特·德·高特继续完成的残军院教堂；同是德·高特完成了芒萨尔设计的凡尔赛皇家小教堂。

路易十四并没有忽略与君主立宪制息息相关的卢浮宫。继彼埃尔·莱斯科(Pierre Lescot)、勒沃以及他的女婿弗朗索瓦·道尔贝(François d'Orbay) 之后而成为首席皇家建筑



于勒·哈尔都安－芒萨尔和罗伯特·德·高特
(Jules Hardouin-Mansart et Robert de Cotte)
大特里亚农殿
(1687–1688年)。这个"大理石的特里亚农殿"是照意大利宫殿的模式建造的。总共只有一层，外饰大理石的主柱与靠墙柱，平平的屋檐饰有栏杆。它有一个宽敞的前厅，由它扩展，各有两个偏殿和两个正面突出部分。花园依然保留原先的布置。
摄影。© Jacques Girard/T.

喜爱光线与大自然的路易十四选择了位于森林与池塘间的凡尔赛农庄。他父亲路易十三在此前已让人建起了一座砖质的小城堡。1661年起，改建工程开始进行，这一工程持续了五十年。

勒沃在国王的命令下，保留了大理石庭院边先王留下的建筑，但进行了改造。1670年，路易十四选择了凡尔赛作为他统治的首都，决定扩展城堡与花园，由勒诺特尔设计图纸，以国王的居所为中心建立一座城池。从1678年起，道尔贝和芒萨尔在花园边上建起了一座巨大的石质宫殿，围住了原先的砖质建筑；它的中心是方形的，而在北边与南边则加上了两个内曲的大偏殿。

这一宏伟的建筑本来会显得比较冷冰冰，但通过新的建筑元素而得以活跃：立柱、依墙半圆柱、阳台雕塑以及在阳台平面的雕栏上放置的瓶子和战利品。花园中布满了灌木丛，点缀着雕像群、喷泉池，池中有一番仙境般的喷水的景象，形成了一个从理智与美学上都完善的整体。

从1674年起，画家勒布朗征得国王的同意，进行内部装饰。"太阳王"的卧室与床是这一布局的神秘的中心，同时又是体现出君主立宪制国家的中心，就像是一座星辰，其光辉从凡尔赛宫升起，照耀全法国乃至于整个欧洲。"太阳的宫殿"在整个欧洲都有追随仿效者。

围绕着国王的居室，分别安排着王后、王子们、宫女、大臣、侍从等人的居所，一切都按照国王的旨意而排列。最为豪华的接待场所是镜子长廊(1678–1686年)，由于勒·哈尔都



建筑凡尔赛宫的几个重要年代日期

1624年：路易十三建起了一座狩猎楼，十年后由建筑师菲力伯尔·勒鲁瓦(Philibert le Roy)改建为城堡。

1661年：勒沃与勒布朗受国王路易十四的委托，建造并装饰一个能包容原来城堡的新城堡。花园的整置由勒诺特尔负责。在勒沃去世之后(1670年)，于勒·哈尔都安–芒萨尔与弗朗索瓦·道尔贝继续了原先的工作。

1678–1686年：于勒·哈尔都安–芒萨尔建造起了镜子长廊，由勒布朗负责装饰。

1687年：于勒·哈尔都安–芒萨尔建造了大特里亚农殿。

1710年：罗伯特·德·高特主建的皇家教堂峻工。



酒神巴库斯与秋天喷泉池

（局部）该池为八角形，它饰有一组铅质的雕塑，其中有一个酒神巴库斯像，带有一点神秘的微笑，是由玛尔西兄弟照勒布朗的画像雕铸出来的。

摄影：© R-Mazin-Top/T

下图

阿波罗水池

它是东西轴心线上的重点建筑，位于小花园的尽头，建于1679年。它状似四叶，有一百二十七米长，八十七米宽。中心有一组阿波罗战车组像，铅质，由杜比按照画师勒布朗的画像雕铸。它代表日出，四匹马带着太阳的战车冲出大海，去进行天上的巡行。在深景处，是凡尔赛宫靠花园一面的正面，前面有一片绿茵。

摄影：© P.Teirel-Explorer/T

安-芒萨尔建造。他同时也是皇家教堂的建造者。工程始于1699年，整个安排由勒布朗统筹。画家、雕塑家、装饰家及所有与建筑有关的职业中人，全部处在国王首席画师的指挥之下。他主持了多彩大理石和雕刻青铜像的内部布局以及在镜子走廊中的镜子与镀金的灰泥土装饰，同时还绘制了镜子长廊的天花板，使得凡尔赛宫成为法国古典主义的综合概括与精华。

凡尔赛宫是一个如上帝一般的君王的宫殿，国家的中心，又是王室的居所。它震惊了整个欧洲，它代表的艺术以及受它启发而衍生出的艺术，产生了深远的影响。它的建造一直持续到了路易十四在位的最后几年，而且一直不是一个封闭的宫殿，而是向所有人开放的宫殿，因为国王必须向他的臣民们展示他的公共与私人生活的场景，这两种生活都由严格的仪程所安排。

也可以这么说：当时的凡尔赛宫是世界上最美的剧院。虽然如今不再有宫女与大臣们穿梭于舞台上，豪华灿烂的场景也已逝去，但它依然而且永远是那令人遐想的盛宴的布景与舞台。





彼埃尔·普杰
(Pierre Puget)
男像柱
(1656年，船舶博物馆的正面，土伦)。这些精美的男像柱跟许多普杰别的雕塑一样，表现力量与张力。它们是雕刻家最初的作品之一，他当时作为雕塑家尚未成名，尽管当时他作为画家已被人认可。在第二次世界大战之前，它们装饰当时处于此地的市政府楼的正面。
摄影：© Giraudon/T

师的勒梅尔西耶为它建造了时钟楼，从而合上了四方院。国王希望卢浮宫的正面能够特别宏伟，特地在1665年把贝尔宁请到了巴黎，但是贝尔宁的工程方案太巨大了，而且柯尔贝尔(Colbert)认为它耗资太大。贝尔宁的雄心受到制约，就放弃了这项设计；接下来是由克洛德·佩罗(Claude Perrault)、勒沃和道尔贝组成的建筑小组完成了那片著名的廊柱(1668年)，它是古典主义达到顶峰的杰出代表。它由一长排科林特式大柱子组成，柱子立在支柱上，没有凸起的装饰，上覆意大利式的阳台屋顶。在安德烈·马尔罗(André Malraux)任文化部长期间，曾让人将沟渠挖出来，结果是徒劳无功，因为根本就不存在沟渠。贝尔宁的卢浮宫方案的放弃标志着巴洛克未能继续进入法国。

在古典主义的城市装饰中，皇家广场占有极为重要的位

彼埃尔·普杰
(Pierre Puget)
《科罗东纳的米隆》
(1683年，卢浮宫博物馆，巴黎)。这位具有巨人一般力量的希腊运动员被普杰表现为一位已经衰老的男子。他的手卡在了树干的裂缝里，据传统的说法，他没能将它劈开，一头狮子将他活活地咬死。普杰的作品是巴洛克式的，充满了动感，被认为不配参加凡尔赛宫的以节制与和谐为标准的大型工程。他的《安德洛玛刻》和《科罗东纳的米隆》虽然被隆重地迎到了国王面前安下，但后来却被从花园中移走了。
摄影： *© R.Roland–Artepho/T*

置，路易十四的塑像自然占据了中心，并定下了主轴。围绕着它建的皇家广场使整个城市空气畅通，连接它的笔直的街道，讲究着视觉透视，街道的两边要求建筑相互齐平，甚至完全相同。巴黎的皇宫广场(1606－1612年，即今天的孚日广场)呈正方形，三十六座楼完全一样，由石块与假砖砌成，惟有国王与王后的两栋楼高出一截并面对面相望。哈尔都安–芒萨尔设计的凯旋广场(1685年)和凡多姆广场(1686－1699年)一直到1720年才正式完工。

外省的城市在总管或总督们的督治下也变得越来越漂亮：波尔多、里尔、阿维尼翁、第戎、普罗旺斯的艾克斯、里昂等等，到处都建起了市府大楼(卡斯特尔的市府大楼，原是主教区，是哈尔都安–芒萨尔设计的，同时人们还认为他设计建造了阿尔勒与博凯尔城的市府大楼)、私人府邸、纪念门(巴黎的圣德尼门和圣马丁门、里尔的巴黎门、上饰塑像)以及教堂、喷泉。沃邦(Vauban)还不满足于建大广场，作为一个城市规划师，他设计了整座整座的城池——其中最杰出的是纳夫–布里萨克(Neuf–Brisach)市，建造了许多建筑，并开筑运河。

塑像的丰富表现力与节制



文艺复兴的传统继续为雕塑带来灵感，使之抵抗了巴洛克、特别是抵抗贝尔宁的风格。只有或者说几乎只有普罗旺斯人彼埃尔·普杰(Pierre Puget)采用了他的风格，但也加入了一种非同一般的力量，使因用力或痛苦而受到折磨的面孔显得极其生动，如《科罗东纳的米隆》(1683年)、《解救仙女星系的珀尔修斯》(1685年，卢浮宫博物馆)。他是在罗马和佛罗伦萨受到训练的，后来在土伦港做船舰的装饰师，他只不过在偶尔的情况下才为凡尔赛宫工作。凡尔赛宫当时的主要雕塑家是弗朗索瓦·吉拉尔东(François Girardon)。

跟普杰的热烈而喧嚣的风格正相反，吉拉尔东的风格是平静而有节制的。他在花园里塑造了很多雕像群组，其中之一的《仙女们为阿波罗服务》(1668年)位于凡尔赛宫的阿波罗灌木丛中，其灵感源于希腊，可以说是古典艺术中最为和谐的作品之一。他塑刻的位于索邦教堂

内的黎世留墓(1625－1677年)蔚为壮观。

当时大部分雕塑家为"太阳王"的宏伟宫殿工作，安东尼·柯塞沃克(Antoine Coysevox)虽然对贝尔宁的风格感兴趣，但还是很有节制。他雕刻的《路易十四之胸像》与《孔代大公爵的胸像》(1686年，卢浮宫博物馆)，跟贝尔宁在法国生活期间为国王制作的胸像相比，毫不逊色，特别是通过面部所凝聚的力量，及对皮衣与绸缎的流动感的处理，显示出他非凡的才能。柯塞沃克的这种强烈的表现力，可以说是对凡尔赛宫节制的艺术的一种有力的反击。

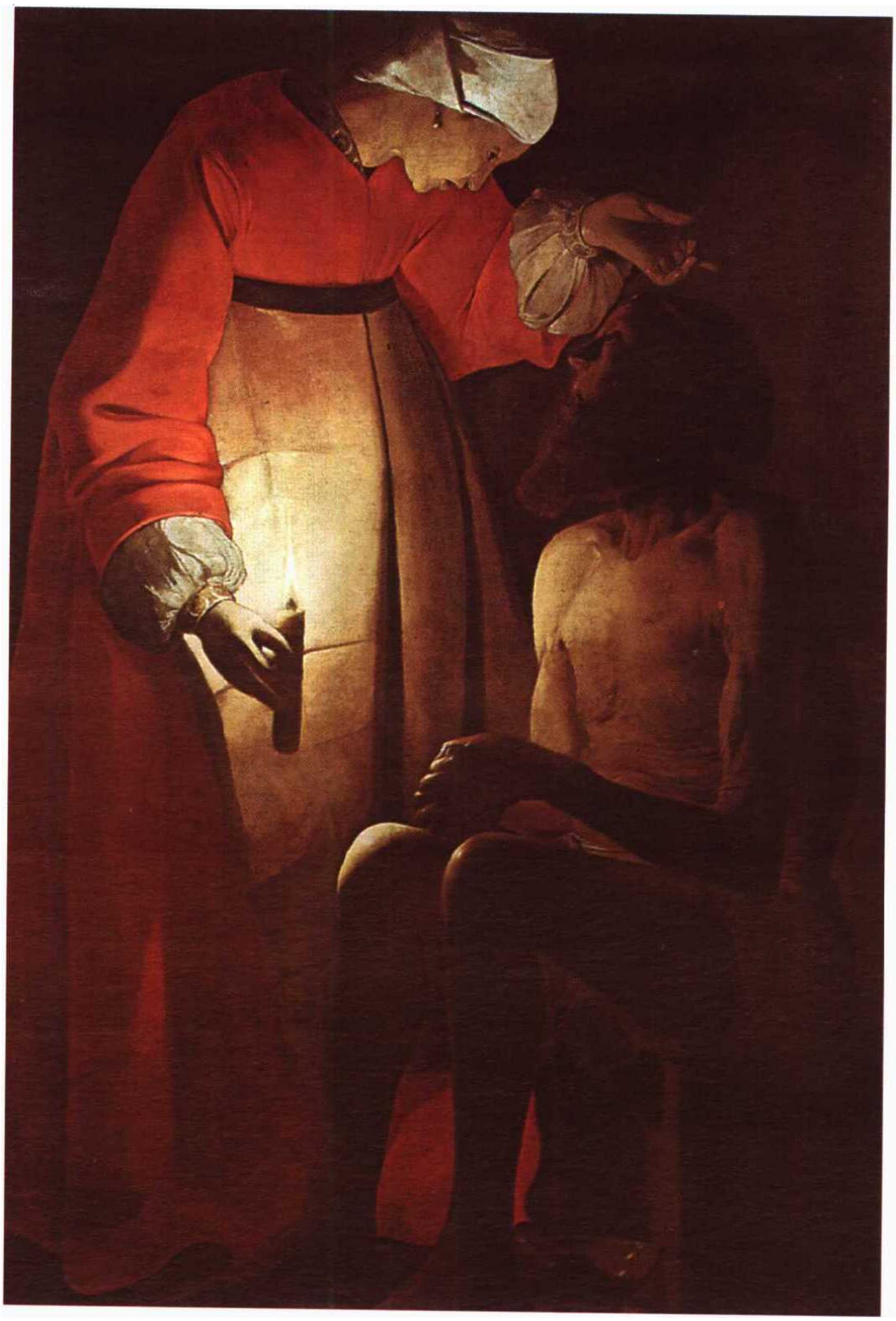
在凡尔赛宫以及其它的国王城堡里，还有让-巴普蒂斯特·杜比(Jean-Baptiste Tuby)、库斯图兄弟(Coustou，即尼古拉和吉约姆，因《玛尔里的群马》而著名，卢浮宫博物馆，在香榭丽舍大街有复制品)、埃梯也纳·勒·匈格尔(Etienne Le Hongre)、吉拉尔·马尔西(Gérard Marsy，《太阳之马》，今存阿波罗洞窟，在凡尔赛宫)以及他的兄弟巴尔塔扎尔(Balthazar)等多位艺术家。勒布朗总管手下的这些雕刻家，他们都知道如何去适应建筑和花园的需求，接受整体设计对他们提出的苛求，他们的想像力并没有因之而受到羁绊，相反，还受到了激发，有时甚至才华横溢。

西蒙·吉兰(Simon Guillain)制作了两个非常精彩的塑像，安放在交换桥上，表现位于父亲路易十三和母亲奥地利的安娜公主之间的幼年路易十四，在人物的姿态以及衣着的流动感上可以看出巴洛克的影响(1647年，卢浮宫博物馆)。他也为墓室做雕刻，在这方面同样擅长的有吉尔·格兰(Gilles Guérin)、托马斯和米歇尔·布尔丹一世(I Bour-

雅克·卡洛
(Jacques Callot)
版画*《吊满了死人的树》*，
从《战争的悲惨》中选出的一页画(1633年，国立图书馆，巴黎)。这一系列版画反映了路易十三的军队入侵洛林地区的行径，那里是版画家的家乡。
摄影：Jeanbor
© Larbor/T



乔治·德·拉图尔
(Georges de La Tour)
《被妻子嘲笑的约伯》
(1652年，孚日省博物馆，埃皮纳勒)。这一主题经常被讨论。有的人提出应该把作品题为《囚犯》，或《解救圣彼得的天使》，有人则认为是圣阿莱克西斯生活中的一个片断。《被妻子嘲笑的约伯》这一题目，在深入研究之后，被认为是最可能的。这一场景属于乔治·德·拉图尔的《夜景》系列画之一。拉图尔是法国最重要的卡拉瓦乔式的画家。照明在这幅画中既令人惊叹又有些悖论之处：时而它强调出了轮廓相当分明的体积，时而又带有大块的抹平的色彩，上面画出纯粹性的线条，急促的画刷更强调了线性的力量。这幅神秘的作品在有些阐释者看来体现了对悲惨的沉思，女人根本没有嘲笑不幸的约伯的样子，相反在怜悯他，并且慈悲满怀地向他俯身过去。眼光之间的交流具有震撼人心的强烈效果。
摄影：H. Josse
© *Arch. Larbor/T*



din)、让·瓦兰(Jean Warin)和吉约姆·杜普雷(Guillaume Dupré)；这最后两位雕刻家同时也是有名的钱币铸造家。

杰克·萨拉赞(Jacques Sarrazin)是吉兰的学生，在意大利受过训练，他的作品有激情，主要灵感源于罗马，但也不乏巴洛克风格，有时具有戏剧性，《祈祷着的贝鲁尔的大主教》的墓室雕像(现藏卢浮宫博物馆)就表现出一种倜傥的流动感。米歇尔和弗朗索瓦·安吉尔(François Anguier)制作的恩谷教堂内的漂亮的《耶稣降生》，今存圣洛克教堂，也具有同样的流动的美感。



乔治·德·拉图尔
(Georges de La Tour)
《持有方块A的玩牌作弊者》
(卢浮宫博物馆，巴黎)。作弊者的主题是卡拉瓦乔喜爱的题材，后来经常被使用，它为乔治·德·拉图尔带来灵感，使他创作出了两幅最美的作品。
摄影：© RMN

绘画中的精神性与自然主义

绘画在寻找它的特性，但并不容易，因为各种流派都在包围着它。在它的初生地罗马，以卡拉瓦乔为首的画派的作用在该世纪初是绝对占主流的。武埃(Vouet)、雅克·布朗夏尔(Jacques Blanchard)、瓦朗丁(Valentin)、米歇尔·高乃伊(Michel Corneille)、尼古拉·图尼埃(Nicolas Tournier)为法兰西画派带来运动感以及戏剧性的照明效果，从而弥补了自让·富凯(Jean Fouquet)去世之后在艺术界出现的空白(约1480年)。事实上，枫丹白露画派的意大利风格很快就才情贻尽了，1622年，为了装饰卢森堡宫，玛丽·德·美第奇(Marie de Médicis)不得不请来一个外国人——佛兰德斯人彼埃尔–保罗·鲁本斯。

这一艺术界的空白促使年青的艺术家们穿越阿尔卑斯山，去罗马学习绘画，他们甚至在这一杰出的创造中心生活。有些人，如武埃、维尼翁(Vignon)、塞巴斯蒂安·布尔东(Sébastien Bourdon)都在那里至少生活了一段时间；瓦朗丁、普桑、克洛德·洛林则在那里度过了他们的余生。卡拉瓦乔式的戏剧表现性，以及它代表的表现人与自然的新画派

与坚实的佛兰德斯——尼德兰现实主义相遇了，而后者也提供了新的表现方法，主要是在静物与肖像方面。

洛林地区当时是一个独立的公国，为绘画的演变提供了主要的场所。在那里，在戏剧性与自然主义的交融之外，又加上了一种带有内敛、忠诚与禁欲的精神。假如说雅克·卡洛(Jacques Callot)在他那批令人惊叹的版画《战争的悲惨》(1633年)中表现出暴力与残酷，或者他那民众式的滑稽在抓住社会现实的真实一面，同时又体现出了一种巴洛克精神，那么，他也对照明问题表现出关注，如《纸牌游戏》。他的同胞乔治·德·拉图尔(Georges de la Tour)也从日常生活中获取灵感，通过光与影的对立，他给他的自然主义注入了一种具有极强的、内在性的心理或宗教深度。体现这一特点的画作主要有《占卜女人》(大都会美术馆，纽约)及《持有方块A的玩牌作弊者》(卢浮宫博物馆)、《新生儿》(雷恩博物馆)、《被妻子嘲笑的约伯》(埃皮纳勒博物馆)。这些作品中所运用的光源明暗主要是为了体现人性，探寻人性。他的作品是在寂静的沉思中产生的，有时是白昼，有时是黑夜，带着深沉和平和，表达了这一代表着被称为"灵魂的世纪"的17世纪含蓄、回归自我的法国式的精神性。拉图尔的绘画源泉也可以追溯到罗马的卡拉瓦乔风格(但我们一直无法知道画家是否去过意大利)，也可以到尼德兰的现实主义中去寻找。

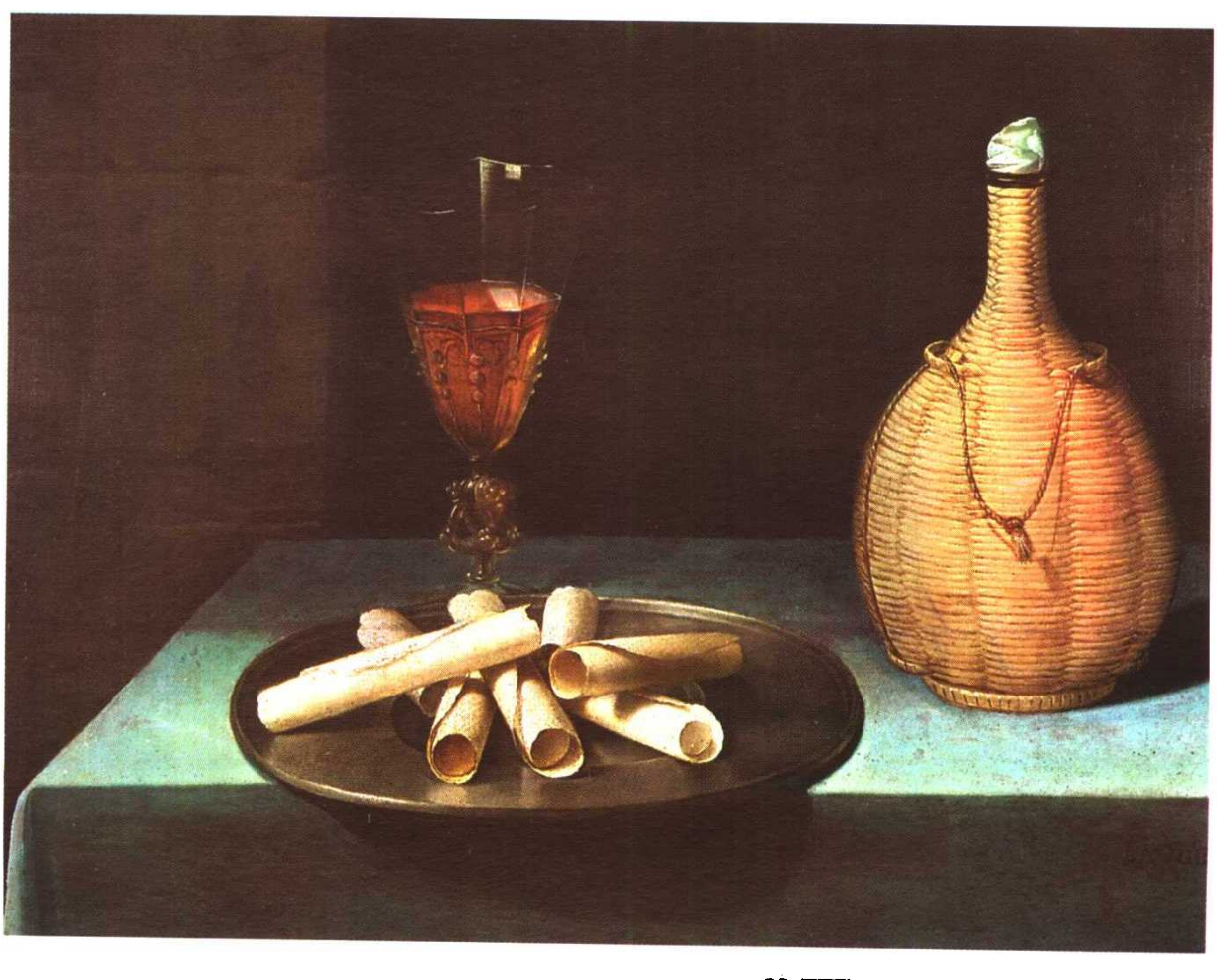
图卢兹人尼古拉·图尼埃最初接受的是卡拉瓦乔式的训练，后来也把用光与自然主义融合起来。他的杰作《耶稣被放下十字架》(奥古斯丁教徒博物馆，图卢兹)表现出一种沉思中的肃穆与简洁。在朗格勒和第戎等南方地区，卡拉瓦乔的影响及至让·塔赛尔(Jean Tassel)，他创作的《卡特琳娜·德·蒙托隆的肖像》(美术学院博物馆，第戎)表现出惊人的真实性。这一流派在南方的发展得力于佛兰德斯人芬索牛斯(Finsonius)，他定居在普罗旺斯的艾克斯。那儿还有从波伦亚来的让·达莱(Jean Daret)，他是一位优秀的装饰师；而宗教画家吉·弗朗索瓦(Guy François)则把这一流派带到了普伊。

在波金(Baugin)的静物画中，我们可以看到同样的一种沉静与肃穆感，他善于微妙的风格化，他的冷色调与来自意大利灵感的宗教画面形成强烈的对比。静物画当时很被看重。雅克·林纳尔(Jacques Linard)、路易斯·莫阿庸(Louise Moillon)、塞巴斯蒂安·斯托思考普夫(Sébastien

Stosskopff）在这一绘画样式中得以融合卡拉瓦乔的影响以及当时对日常物体的偏好。外省并没有被黎世留的中央集权与专制所窒息，而且后来也没有因凡尔赛的王宫艺术而黯然失色。

勒南(Le Nain)兄弟——安东尼、路易和马修在1600至1610年间生于拉欧诺阿（Laonnois），他们三兄弟一起工作，直至长兄与次兄在1648年逝世，而最小的弟弟则将三人共同的风格一直延续至1677年。他们发明了一种独特的现实主义，使得向来朴素、粗野、脏乱的农民世界成为衣冠楚楚的模特儿的世界，他们往往并排而立，静止而宁静；他们的目光固定，手势迟缓，色彩沉滞，以灰色和褐色为主，在戏剧性的布局中显示出雕塑的姿态，所以这些大地之子、农活的劳作者远离了卡拉瓦乔式的喧嚣与粗暴，显得缺乏生气。

菲力浦·德·尚帕涅(Philippe de Champaigne)是一位有力度的真实的画家，《1662年的宗教虔诚献物》（卢浮宫博物馆）使他跻身于伟大的宗教画家之列，表现出一种冉森派的内在沉思的宗教性。儒弗奈（Jouvenet）在他的明亮而色彩强烈的教堂绘画中只体现出了一种戏剧性的效果，而勒·苏厄



尔(Le Sueur)则在他的《圣布鲁诺的生平》几个场景中表现出一种僧侣式的狂热与谦卑。

西蒙·武埃是一位娴熟的装饰师，代表了神话和宗教巴洛克的最后一个余波。弗朗索瓦·佩里埃(François Perrier)更接近于威尼斯画派和波伦亚画派；安东尼·夸佩尔(Antoine Coypel)的作品中有表情丰富的人物形象，整个构图秩序充满动感，喜用暖色与亮色，介乎卡拉瓦乔与鲁本斯之间，与18世纪接上了轨。这三位画家之间的反差是非常令人惊讶的。菲力浦·德·尚帕涅这位善画寂静的画家擅于透过人物的脸表现灵魂，他的那些黎世留画像中最著名的一幅现藏卢浮宫博物馆(约1635年)，这些肖像被人认为是一件"红袍"的肖像，因为红衣主教那件闪亮的红袍在那里占据了第一层视线，但画家并没有因人物的官方身分而忽略他的人格本身。

菲力浦·德·尚帕涅是国王与大人物们的肖像画家，他尤喜画教会中人，如《圣西朗教堂的神父，欧拉纳的让·杜威尔吉尔》(1643年，格勒诺布尔博物馆)、《彼埃尔·加缪，贝莱的大主教》(1643年，甘德博物馆)。他还独创了一种"隐私"的肖像风格，不光注重面孔，还注重社会典型，而且表现出自然逼真的客观真理性。他在《亨利-路易·哈贝尔·德·蒙莫尔孩子们的肖像》(1649年，兰斯城博物馆)中细腻地表现出几乎像小动物一样的一个婴孩的神态以及一个扮演小大人角色的小男孩的威严。

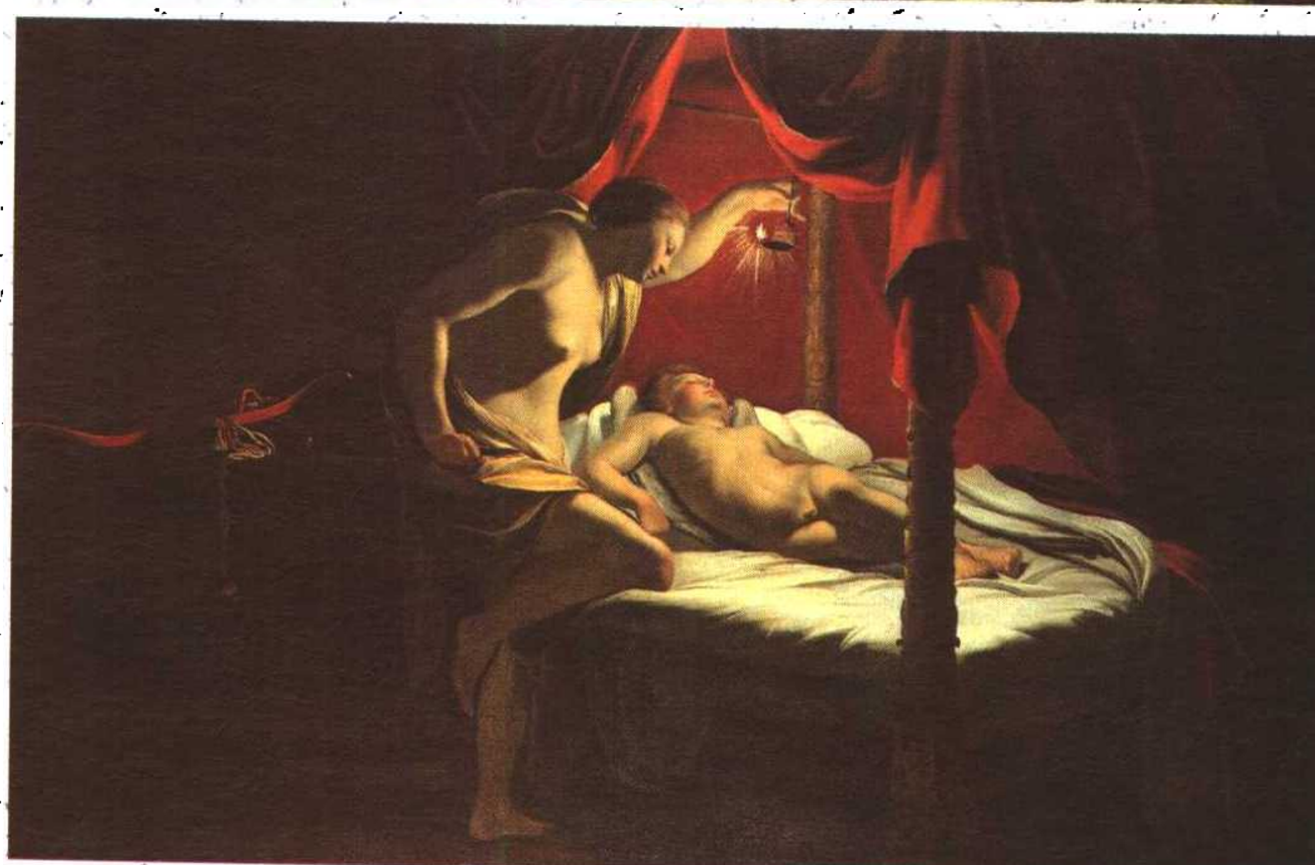
柯尔贝尔(Colbert)在罗马创立了法兰西学院，让法国画家可以在意大利的国土上与意大利画家相互切磋。这是要将画家的个性置于权力意志之下，遭到了普桑的拒绝。普桑在台伯河(Tibre)边安家，只有在1640－1642年间应路易十三之召，在巴黎过了一段不太愉快的日子。他的作品显得完全是古典式的，那是因为他的性格纯粹是法国式的，同时又完全接受了罗马巴洛克遗产而又不为之所羁绊。普桑既不欣赏卡拉瓦乔的暴力，也不欣赏喧嚣；而平庸题材、自然主义和轶闻趣事以及表现主义的苗头同样使他厌恶。

普桑是一位维吉尔(Virgile)、李维夫(Tite-Live)及普卢塔克(Plutarque)作品的忠实读者，他眼界中只见到高人一等的人；对他来说，来自心灵的东西比来自感官或性格的东西更为重要。他很早就献身于历史、神话、《圣经》题材；他的画面宏大，秩序分明，喜用暖色，沉浸在一种沉思的崇高境界

左页：
波金
(Baugin)
《小蛋卷甜点》
(卢浮宫博物馆，巴黎)。这位神秘的画家是否就是鲁宾·波金(Lubin Baugin)，那位生于1612年，卒于1663年，在1629年被圣日尔曼·德·普雷教堂接纳为主要画家，并在意大利长期居住过的画家？四幅仅有姓氏签名的静物画体现出了跟波金可能出发去意大利之前绘制的一些宗教画风格的相通。在这些作品中，可以看到同样大胆地运用冷色调，同样的细腻，并在构图上有同样的矫饰倾向，但这个谜依然未解开。
摄影：© Giraudon/T



克洛德·洛林
(Claude Lorrain)
《日出时的海港》
(1674年，阿尔特画苑，慕尼黑)。克洛德·吉雷，人称洛林，是第一个正面画太阳光的人。
摄影：© J.Blauel/T



西蒙·武埃
(Simon Vouet)
《爱神前的普绪喀》
(约1625年，美术博物馆，里昂)。这幅作品是在罗马完成的，武埃从1613年起住在罗马。它的神秘之处在于明暗对比，给予人物极强的雕塑感。它类似小说某一段的特性以及对效果的追求，使得武埃成为大型装饰画的高手。1627年他在罗马生活了十四年后回到巴黎，开始进行大型装饰。他的订单相当多，但是画家与作品后来被人遗忘，被普桑的智慧与才华遮盖了。武埃的作品具有说服力，技法娴熟，兼容并蓄，但被人认为不过是在卡拉瓦乔之后的一种风格练习而已。
摄影：G.Kriloff
© Larbor/T

在17世纪，罗马是艺术的首都。古代与文艺复兴时期的建筑与作品所带来的声誉与辉煌，台伯河边上风景如画的景致，悠闲而丰富多彩的生活，到处散见着古建筑遗址的乡村魅力，以及教会、王室与贵族们对艺术的资助，吸引了大批的艺术家。以贝尔宁(贝尔尼尼)为主导、由教皇们带来的在建筑与城市规划上的变化，大量新建的教堂、修道院、神学院或宫殿，以及圣彼得大教堂的大型建筑工地(在那里玛德尔诺继续着布拉曼特和米开朗基罗肇始的工作，后来又有了贝尔宁的加入)，为这座永恒的城市带来了无比的声誉。整个欧洲的众多艺术家，有许多人被罗马的新生艺术所吸引，长期居住在罗马，然后为各自的国家带回新的美学观。这一美学观一方面由卡拉瓦乔和幽暗派为代表，另一方面则由卡拉奇兄弟的兼收并蓄派为代表，都是对风格主义的反击。佛兰德斯人如鲁本斯、凡·戴克，荷兰人如凡·巴布仁(Van Baburen)、德尔·布鲁格亨，德国人埃尔谢梅尔，法国人西蒙·武埃是其中最重要的艺术家。普桑、克洛德·洛林和让·德·布隆涅(Jean de Boullongne，也被称为瓦朗丁)，都是法国人，他们一直生活在罗马，在不丧失自己个性的前提下，融入了罗马画派。

尼古拉·普桑



《圣让在帕特莫斯的风景》
（约1644—1645年，艺术学院，芝加哥）。普桑的这一幅风景画是与《有圣马太的风景》相匹配的，那幅作品现存柏林达赫莱姆（Dahlem）博物馆。另有两幅有圣马克与圣卢克的风景与它们相配，组成一个整体。圣让的风景画是最晚的一幅，很可能跟圣马太一样，是在罗马为巴尔贝里尼大主教画的。
摄影：J. Martin
© Larbor/T.

1594年：尼古拉·普桑生于莱桑德利。他在巴黎和鲁昂（Rouen）接受了画家的训练。

1624年：他移居罗马，由他的朋友吉昂巴蒂斯塔·玛里尼（Giambattista Marini）引见给教皇乌尔班的侄子，大主教弗朗西斯科·巴尔贝里尼（Francesco Barberini）。他还遇见了卡西亚诺·德尔·波佐，后者鼓励他研究古代艺术。

1625年：普桑为巴尔贝里尼主教创作了*《格马尼库斯之死》*，其中对悲剧性的简洁表现为时人所识。

1627年：普桑受梵蒂冈所托，绘制*《圣伊拉斯谟的殉道》*，并不太受欢迎。

1630年：从这一时期起，普桑选择了自己的道路，表现出了一个建立在对古代艺术的崇拜上，同时跟现实生活的观察相撞击的想像世界。*《诗人的启示》*、*《阿卡迪亚的牧羊人们》*、*《花神的胜利》*等画作比传统的宗教题材更能表现他的寓言性与象征性思想。普桑在构思画作时，把作品看做是建筑物，就像在建筑学中一样，有它们的"秩序"与法则，它们往往带有崇高的意向、高洁的情感。在占据空间的同时，在光线中颤动。

1635年：普桑创作出了他的杰作之一*《萨宾妇女的劫持》*，然后为红衣主教黎世留绘制了*《牧神潘的胜利》*与*《酒神巴库斯的胜利》*。

1638—1640年：普桑完成了*《七圣事》*系列中的第一批作品，其造型风格与一种极高的精神性相符合。

1640－1642年：普桑来到了巴黎，路易十三和黎世留特地将他召去，让他完成各种订制画作，其中有卢浮宫大画廊的装饰，这一工作并未完成，而且后来被毁。这是一次失败，画家带着失望回到了罗马。

1644—1665年：在他一生的最后二十年中，普桑完成了几幅他最美的作品，特别是*《七圣事》*中的第二个系列（1644－1648年，现藏爱丁堡国立画廊），其布局宏大，秩序严谨，构思中体现出对空间的完美精到的理解。他还创作了受普卢塔克的*《生平》*所启发的题材，将禁欲主义与基督教结合起来。对大自然的热爱使他绘制出一批批风景画，他讴歌造物主的伟大，并在风景中加入神话与寓言，如*《有波吕斐摩斯的风景》*（1649年，冬宫博物馆，圣彼得堡）。在1660和1664年间，他绘制了*《四季》*，综合体现了伟大的古典风格的最高成就，普桑是这一风格的大师。

1665年：普桑卒于罗马，辞世之际，受人尊敬的程度要超过受人爱戴的程度。



尼古拉·图尼埃
(Nicolas Tournier)
《耶稣被从十字架上解下》
(约1632年，奥古斯丁教徒博物馆，图卢兹)。画家是弗朗什孔泰地区的人，他在罗马学习后居住在图卢兹，他的艺术风格节制而严峻。在这一场景中，用经过纯净化的卡拉瓦乔风格以及对悲怆的节制，体现出了一种强烈的精神情感。图尼埃构图的严密性以及人物表情的不加夸张的简洁，淡化了这一场面的悲剧性。
摄影：© Giraudon

勒南兄弟

(Les frères Le Nain)

《大车运草回来》

(1641年，卢浮宫博物馆，巴黎)。我们经常很难区分这三兄弟——安东尼、路易和马修的各自作品，但是在他们所有的室外作品中，这一幅充满了乡趣的现实主义的画是惟一一幅用他们的姓签名的，而且还有日期。

摄影：H. Josse

© *Arch. Larbor/T*





路易·勒南

(Louis Le Nain)

《农民一家》

(卢浮宫博物馆，巴黎)

摄影：H. Josse(c) Larbor/T



安东尼·夸佩尔
(Antoine Coypel)
《亚哈随鲁前的以斯帖》
(1679年前，卢浮宫博物馆，巴黎)。安东尼·夸佩尔是诺埃尔·夸佩尔的儿子，他被任命为国王首席画师，并受命为许多皇家居所绘制装饰画，在1695—1697年间他绘制了一系列重要的画作，题材为《旧约圣经》。后来他再度使用这些题材，用做织毯装饰图样，这幅作品就是其中的一件，它体现出的柔和而高贵的运动感以及它的色泽，说明夸佩尔首先是一位伟大的装饰画家，并在他的画作中运用壁画的构图与节奏法则。
摄影：H. Josse
© Larbor/T

中；其中各种不同内容的感情都不加修饰地、明晰地表现出来，而且在不夸张的情况下显示出张力，如《福罗拉的胜利》(1630－1632年间，卢浮宫博物馆)、《穿越红海》(国立维克多里亚画廊，墨尔本)、《唐克莱德和赫尔米妮》(冬宫博物馆，圣彼得堡)。1642年以后，普桑创作了许多宗教题材的作品如《七圣事》(1644－1648年，苏格兰国立画廊，爱丁堡)和风景画如《四季》(1660－1664年，卢浮宫博物馆)。他的古典主义肯定有纯思辩的一面，但总是建立在一种和谐平衡的关系上，这种关系涉及人与自然、感觉与理智、真理与诗性。

克洛德·吉雷(Claude Gellée)又称克洛德·洛林(Claude Lorrain)，也生活在罗马，他与普桑一道，同创了法国式的风景：普桑为之带来了深度与空间，而克洛德·洛林则在风景中引入了阳光，讴歌太阳的神秘与光彩，如《尤利西斯把克利赛伊斯还给其父亲》(约1644年，卢浮宫博物馆)。

为权力服务的艺术

由勒布朗为首主持建造的凡尔赛宫是为路易十四荣誉而建，同时确立了一种风格和思想，当时整个法国外省都在艺术中表现一种内在的现实，而凡尔赛宫则成了一个完全外在的现实的豪华奢侈的布景。国王本人在那里确定了一个极佳的氛围，过着一种超人的生活。他在里面经常举行大型仪式。

菲力浦·德·尚佩涅
(Philippe de Champaigne)
《1662年的宗教虔诚献物》
(卢浮宫博物馆，巴黎)。画家的女儿——圣苏姗娜教堂的卡特琳娜修女的腿又能行走了。她的父亲带着满怀的感恩，绘制了这幅美妙的画作，充满了高贵与精神性。从修女们诚挚而平静的神态上，可以看出她们对上帝必有奇迹出现而深信不疑。在这幅作品中，一切都表现出17世纪特有的深沉的神圣感。
摄影：H. Josse
© Larbor/T

菲力浦·德·尚佩涅
(Philippe de Champaigne)
《男人像》
以前被称为《罗伯特·阿尔诺德·当底伊》(1650年，卢浮宫博物馆，巴黎)。画家自由地运用了在一个建筑框架中放置一个人物胸像的方法，在这里，依据荷兰传统，放置在一个窗户里。人物的手优闲地放在窗沿上，几乎是用写实手法画出。画家有意减少色调，表现出人物高贵的神态并呈现四分之三的侧面，让人觉得该人物可能是奥地利安娜女王执政期的行政法院审查官奥维利埃(Orvilliers)伯爵。
摄影：© J. Schormans/RMN





查尔斯·勒布朗



《路易十四参观高伯兰手工工场》
高伯兰出品的地毯系列*《国王的故事》*的一个局部，编织于1673年到1679年之间（国立凡尔赛宫博物馆）。
摄影：© Bulloz/T

查尔斯·勒布朗是凡尔赛宫的策划者与主持建筑人，他代表了路易十四时期的古典主义，特点是上行下效的指导性、丰富性及统一性。

1619年：查尔斯·勒布朗生于巴黎。

1642年：他前往罗马接受训练，受到普桑的影响。

1648年：他成了皇家绘画与雕塑学院的创始人之一，在柯尔贝尔的要求下，他帮着制订了艺术的规则。他认为，艺术首先是付诸智性的，然后才为取悦眼光而存在。

1658年：他为子爵谷别墅做装饰，后来为路易十四工作，成为官方艺术的推行者。

1663年：他成为高伯兰手工工场的管理者，绘制出许多挂毯图样，然后又取材亚历山大大帝的故事，构思出四幅巨大的图样。1664年，他被任命为国王首席画师，为凡尔赛宫的建造起了多方面的、极大的作用：既是画家、装饰家，又是内部建筑师（镜子长廊，1679—1984年，战争与和平厅）。

1683—1690年：在柯尔贝尔去世之后，他被贬，让位于米尼亚尔。直到他去世，勒布朗一直创作宗教画如*《耶稣受难》*（卢浮宫博物馆）。



《带着十字架的耶稣》（1688年，卢浮宫博物馆，巴黎），这幅作品选于勒布朗为了反击他的攻击者而绘制的一个系列。
摄影：H. Josse
© Larbor/T



尼古拉·普桑
(Nicolas Poussin)
《埃科和纳尔齐斯》
(约1630年，卢浮宫博物馆，巴黎)。在这幅作品中，普桑的风格显得接近提香的《牧神》，提香当时在罗马。虽说普桑的素描水平高于着色，但他风格既不忽视冷热色调之间的对立，也不忽略纯色调的光泽。
摄影：H. Josse
© Larbor/T

大理石、青铜以及其它珍贵的材料覆盖着宫殿的墙面，名贵的银质家具占据着显要的地位。可惜的是，因为1689年的财政困难，银器被全部付诸熔炉。花园内布满了象征性的塑像，贝壳镶嵌的山洞，带有美妙喷泉的池水；在空间与光线之中延续着长廊与大厅如同仙境一般的氛围。被称为"园丁"的勒诺特尔是这些真正露天戏的伟大导演。

凡尔赛艺术是一种专制制度的典型产物。在1660年至1690年间，一种教理中的保守主义与同一性逐渐代替了标志着法国艺术特点的多样性与个人主义，同时出现的是一种在施工中的集体工作。在柯尔贝尔去世(1683年)之后，勒布朗失宠，代替他的是平庸无奇的彼埃尔·米尼亚尔(Pierre Mignard)。他的装饰画(恩谷教堂的穹顶，1677年，巴黎)以及肖像画不乏才气，但并无创新与丰采。法国绘画一直要等到路易十四的去世才能找回1630－1650年间的灿烂以及创造力。

西班牙：从人到上帝

17世纪的西班牙经历了深层的危机，并在政治与社会上逐渐进入一种缓慢的衰退。君主无能、荒淫，国家失去了权威，教会成为全国主要活跃的力量。教会接过了已呈颓势的权力，保证了一种艺术的延续性，虽然这种艺术已不属于它。从此之后，只有教会来决定建筑与装饰，所以很自然地，它选择了跟反宗教改革好大喜功的精神最相等的风格：巴洛克风格。巴洛克不就是当时最现代的风格吗！



斐尔南多·卡萨斯·伊·诺沃阿
(Fernando Casas y Novoa)
圣地亚哥－德－孔波斯特拉大教堂的西侧面，被称为奥勃拉多里欧（1738年—1750年）。大量的雕塑装饰掩盖了整体建筑的结构。
摄影：© Everts—Rapho/T



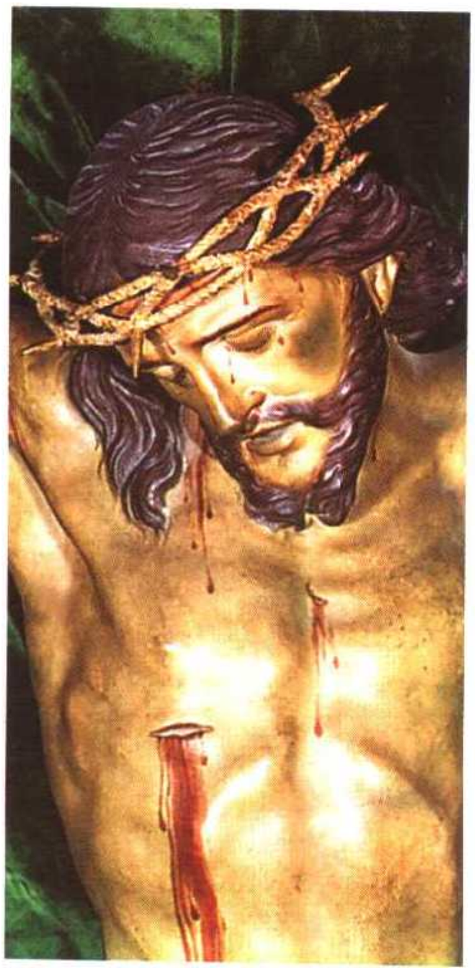
列奥纳多·德·斐格若阿
(Leonardo de Figueroa)
圣特尔默神学院
(1682年，塞维利亚)
虽然说列奥纳多·德·斐格若阿出生于库恩卡附近的乌提埃尔地区，但他主要是在塞维利亚显示出他的才华，在那里建造了许多重要的建筑。在这座圣特尔默神学院中，大殿、偏殿和主正面是他建造的，其中正面的大门体现出罕见的宏伟的力量，可被视为塞维利亚巴洛克的杰作之一。
摄影：© T.Borredon/Hoa Qui

耶稣会会员自然是这一风格演变中的促进因素：他们建起了教堂、学校，从风格主义到巴洛克，渐渐形成了西班牙建筑艺术的崭新语言。假如说在安达卢西亚(Aud-alousie)和阿拉贡地区，西班牙穆斯林艺术风格还在某些建筑外形与装饰中残存，那么在萨拉曼卡(Salamanque)，胡安·戈麦兹·德·莫拉(Juan Gomez de Mora)渐渐地摆脱了当时盛行的埃尔埃斯科里亚尔(Escurial)的建筑师胡安·德·赫雷拉(Juan de Herrera)的呆板的风格，并从1617年起建造该城的耶稣学校——克雷里齐亚教士学校，这座学校要等到18世纪中叶，由安德烈斯·伽西安·德·基诺纳斯(Andrés Garcia de Quinones) 来完成。

在马德里的圣安德烈斯教堂附近雄伟的圣伊西德洛教堂是由彼德洛·德·拉·托雷(Pedro de la Torre)从1643年起开始建造的，它是用巴洛克手段来震撼信徒们想像力的典型例子，在外观的丰富装饰与内部的简洁之间造成对立；而在简洁的内部之中，由于各种空间的巧妙组合，加上对采光效果的追求，产生了神秘的感觉。

教士们将圣地亚哥－德－孔波斯特拉大教堂现代化了，他们从17世纪末期开始就向上加了一系列别的建筑。这一巨大的巴洛克建筑最令人惊叹的部分是带有两个钟楼的宏伟正面，人称“奥博拉多里欧”，由费尔南多·卡萨斯·伊·诺沃阿(Fernando Casas y Novoa)在1738至1750年间建起，以及旁边在甘塔那大门上由多明戈·德·安德拉德(Domingo de Andrade)建的大钟楼(1680年)。这座古老的罗曼式教堂安装上了炫功的华彩、厚厚的装饰，这跟整座城市空间的变化是同步的。于是孔波斯特拉大教堂就成了一座巨大的巴洛克戏院，各种视野通向广场教堂或宫殿，它们的建筑或装饰效果往往出人意料。

巴洛克在整个西班牙发展起来，因地区不同而产生不同的变体。阿隆索·卡诺(Alonso Cano)是画家兼雕塑家，在1667年建筑了格拉纳达大教堂的正面，它的风格统一表现在装饰繁复的品味与整座建筑体有节制的秩序之间的平衡上。在塞维利亚、列奥纳多·德·费格罗阿(Leonardo de Figueroa)从意大



弗朗西斯科·萨尔兹罗
(Francisco Salzillo)
《十字架上的基督》
(圣尼古拉·德·巴里教堂，穆尔西亚)。这位雕塑家以他的那些大型多彩的塑像著称，有过分的现实主义。
摄影：© Edistudio/Larbor/T

利艺术中得到启发，建筑了“可尊敬的教士”医院(1687年)、麦尔赛德修道院的内院(1724年，现为美术学院博物馆)以及塞维利亚巴洛克的杰作圣特尔默(San Telmo)神学院的大部分。

被人称为“居里格拉”的风格代表了西班牙的巴洛克风格，可以说是最为过分的一种风格。这一叫法主要跟约赛·贝尼托·德·居里格拉(José Benito de Churriguera)的建筑作品联系在一起，他是三位建筑师兄弟中的老大，他们三人主要在马德里和萨拉曼卡工作，主要靠装饰雕塑品的重复堆砌来强调装饰胜过建筑。1693年，约赛·居里格拉主持建造了一个后殿装饰屏，雕刻家们各显身手，完成了令人惊叹的繁复华丽的装饰。这一巨大的作品用金色的木头制成，两旁耸立起高大、内旋的主柱，柱子上绕着花环，覆盖有密密的植物围绕在圣体龛旁，一时成为整个西班牙与葡萄牙的艺术品典范。

居里格拉兄弟的价值远远要高于人们使用的“居里格拉式”一词的含义，因为他们的建筑作品一点儿也不“居里格拉式”。约赛·贝尼托和他的兄弟若阿钦(Joaquin)应当说更接近于赫雷拉式的节制，而非巴洛克的浮夸。阿尔贝尔托是三兄弟中最小的一个，也是最有才华的一个，他建筑了圣安博瓦兹学院以及在萨拉曼卡的许多教堂，但最著名的是马约尔广场——西班牙最美丽的广场。如果说他追求装饰，被人看做是西班牙洛可可风格的代表之一，那么在彼德罗·德·里贝拉那里，繁复与浮夸就更为明显，他在马德里建了带有中国楼阁式屋顶的普尔托圣母教堂、托莱多桥(1720－1732年)以及桥上那些雕刻精美的小龛，特别是建造了圣斐尔南多教堂(1722年，现为该市博物馆)。这是一座巨大的建筑，风格带有极强的趣味，装饰丰富多彩而具动感。西班牙最令人惊叹的巴洛克装饰是托莱多大教堂内的“透明厅”，由纳尔齐斯·托梅(Narciso Tomé)建造。这一幻觉风格的小教堂没有墙，用自然光强调凸凹与色彩，是一座巨大的戏台，如童话一般，茂密而多层次，具有令人产生幻觉的丰富内涵，被许多人效仿。

当时的雕刻几乎都跟宗教有关，有专门在木头上雕出各种形象的专业作坊，主要在巴利阿多利德和塞维利亚地区，该地区运用了大量的人工来装饰祭坛，为教堂提供塑像，或为圣人们提供塑像。这些“拟真”的人物身上混合着现实主义

和神秘主义，往往产生震撼信徒或者使信徒恐惧的效果。在巴利阿多利德地区有格雷高利欧·赫尔南代兹(Gregorio Hernandez)、在马德里有马努埃尔·佩雷拉(Manuel Pereira)、在塞维利亚有玛蒂耐兹·蒙塔内斯(Martinez Montanés)和他的学生彼得罗·罗尔旦(Pedro Roldán)、阿隆索·卡诺(Alonso Cano)，他们都混合了古典主义、风格主义和巴洛克风格，创造出神采逼人，美奂美仑的基督、圣母和圣人的塑像。在接下来的一个世纪里，弗朗西斯科·萨尔兹罗(Francisco Salzillo)和他的兄弟们继续进行着这一令人产生悲怆感的艺术创作，但由于他们出生于那不勒斯，他



约赛·贝尼托·德·居里格拉

圣埃斯特班教堂的主祭台（萨拉芒克，1693年）

居里格拉兄弟的繁复的装饰极大地影响了西班牙的巴洛克风格。

摄影：Oronoz

© *Larbor/T*

埃尔·格列柯(多米尼科斯·德欧托考布罗斯)
〔Le Greco (Domenikos Theotckopoulos)〕
《圣雅克的骑士朱利安·罗麦洛以及他的主人圣朱利安》，(1580—1590年，普拉多博物馆，马德里)。朱利安·罗麦洛·德·拉斯·哈拉纳斯是一个勇敢的骑士，他是圣地亚哥兵团的上校。披挂着圣地亚哥制服大衣的这一死后的肖像(他死于1578年)一直到1890年都挂在他的后代家里。画中表现他与他的主人圣朱利安在一起，后者因为他的大衣以及饰花的王冠而长期被人认为是圣路易——法国国王；圣朱利安的一只手放在他的被保护人的肩膀上，另一只手的手心内曲，仿佛是一个指示性手势，伴随着圣人朝向天庭的目光。光线照明、表情、手势，还有这件宽大的带有褶痕的漂亮大衣，以及朱利安·罗麦洛合十的双手与面孔，这一切都体现出一种宗教的狂热与伟大。
摄影：© Giraudon/T





埃尔·格列柯
(Le Greco)
《奥尔加兹公爵的葬礼》
(1586年，圣托梅教堂，托莱多)。画家的这一杰作表现出两个区域，一为地上，一为天上；场面表现的是贡萨洛·鲁伊兹·德·托莱多的奥尔加兹公爵的入葬仪式。他生前用自己的钱重建了圣托梅教堂。在入葬的时候，一个超自然的现象发生了，圣埃梯也纳和圣奥古斯丁从天上下来，用他们的手覆盖住尸身，布满了天使的云层仿佛将保护幸运的公爵在天上的日子；圣母与施洗者圣约翰在那里接纳由一个天使捧着的以新生婴儿形象出现的公爵的灵魂；灵魂将到达天堂，在那里，耶稣在等着他。这幅画的色彩丰富而和谐，整个构思按照一种极有逻辑性的灵魂净化过程，从身披盔甲的奥尔加兹公爵渐渐过渡到天上坐在宝座上的灵魂拯救者耶稣。
摄影：Oronoz
© *Archives Larbor*

弗兰西斯科·里巴尔塔
(Francisco Ribalta)
《圣布鲁诺》
(1627年，省立美术博物馆，巴伦西亚)。这位画家是一位严肃的神秘主义者，他的作品主要是宗教性的，特点是对人物的态度与表情的戏剧化，以及阴影与光线的强烈对比的关系。
摄影：© Edistudio/T

们又进一步创作出具有异国风情的耶稣出生的马槽的形象。

假如说17世纪的西班牙艺术可以被称为是“黄金时代”，最主要的功绩还是风格极为丰富多样的绘画艺术。卡拉瓦乔风格对西班牙半岛的影响，要小于威尼斯大师们——特别是他们关于形式与光线的表现——对格列柯的影响，这种影响也波及了里巴尔塔(Ribalta)，引发出一种感觉细腻的前幽暗主义，这一画派从16世纪末开始就被光线的明暗变化所迷惑，特别是里贝拉——里巴尔塔的学生。他在1611年从西班牙到达意大利，在当时西班牙的属地那不勒斯工作(1616－1629年)，他的作品被源源不断地送回他的祖国，在那里获得了巨大的成功，这种成功后来成为全欧洲性的。

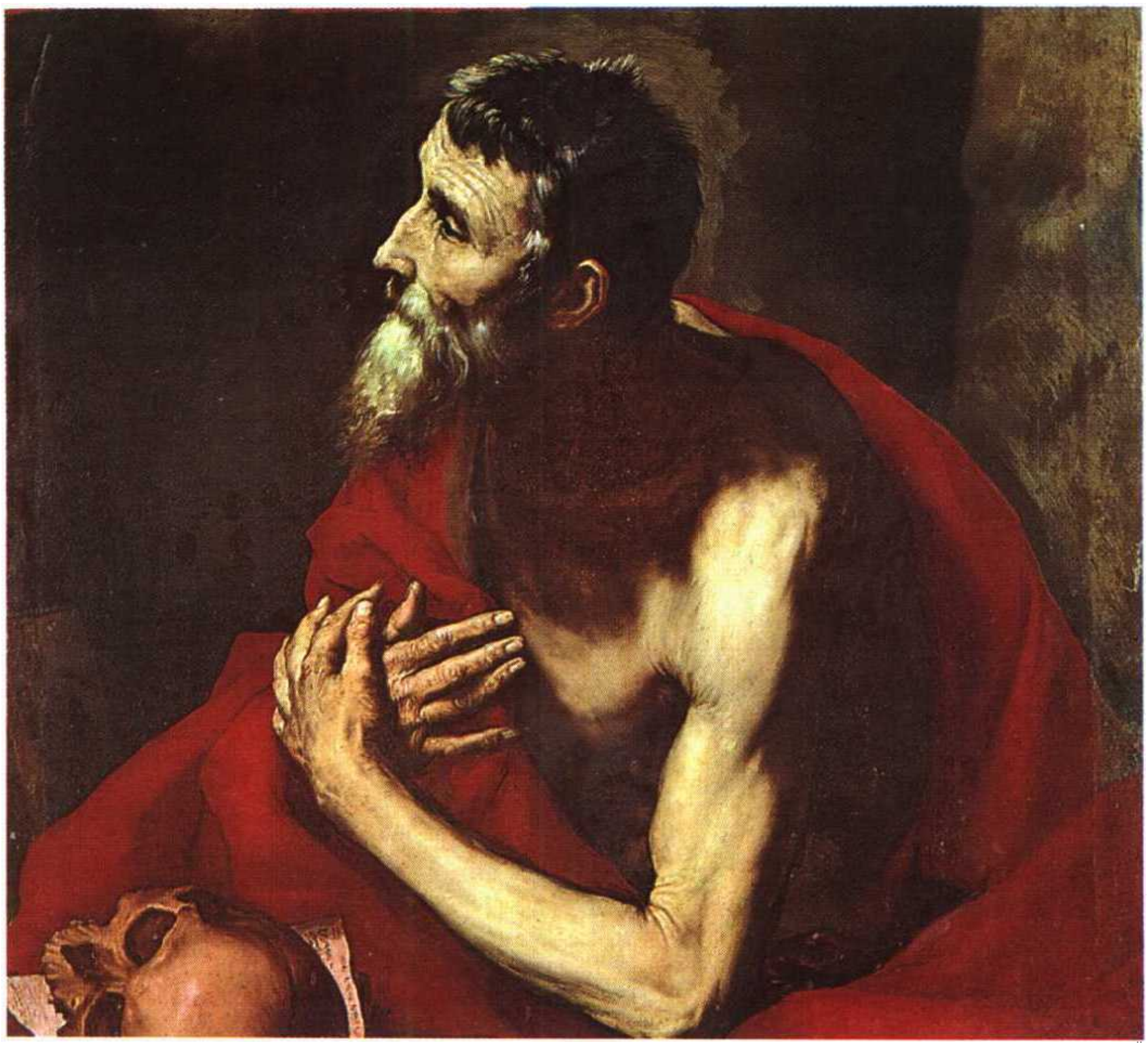
就在此前不久，约在1576年左右，多米尼科斯·德欧托考布罗斯(Domenikos Theotokopoulos)，即被人称为格列柯(Greco)的画家，离开了威尼斯，到了虔诚的托莱多(Tolède)城。在威尼斯，他从丁托列托和提香那里学到了如何表现大自然与人体的形状显示出来的光线。在托莱多城，他成功地将威尼斯的感性跟西班牙灵魂幽暗的精神相结合，并使之产生和谐。他先在埃尔埃斯科里亚尔(Escurial)工作，为国王绘制了《菲力浦二世的梦》，然后又创作了《圣莫里斯的殉道》，但君王并不欣赏。但在托莱多，画家因《希望》一画而名声大噪。作品中的基督不着衣物，这是由教堂订制的，于1579－1580年完成。令他成名的还有一个后殿装饰屏，以及两幅绘有安提戈的圣多米尼克的祭坛画。



在他为托莱多的圣托梅教堂绘制的杰作《奥尔加兹公爵的葬礼》一画中，格列柯达到了他精神升华的完美境界；他为建立在世俗与神圣、日常生活与神秘主义、灵与肉的互相渗透的基础上的西班牙世界提供了最为超前性的视像。

整幅画面布局的透视是向上升的，人体被夸张地拉长，产生动感；虔诚的人脸上表情丰富；光线所照之处，充满对立感、流动感；而金属色或暖色则产生出奇妙的和谐感。这一切，当然显示出巴洛克以及威尼斯大师们的影响，但格列柯不光是一种独到的绘画语言的发明者，还是一位充满幻象的人。然而，他的艺术既不是非真实的，也不是超现实的，它是真正的人道主义的体现，这种人道主义试图跳出人的肉体局

约瑟·德·里贝拉
(José de Ribera)
《祈祷着的圣哲罗姆》
(普拉多博物馆，马德里)。背景极简约，圣人的形态有力，色彩对比强烈，这一切给予了这幅作品非常强的戏剧力量。
摄影：© Titus/T



限，而将身与心都引向上帝。

《奥尔加兹公爵的葬礼》标志着他事业中的第一个阶段。接着，他又完成了许多宗教绘画，为许多教堂做了装饰，包括《十字架上的耶稣》(1590年，普拉多博物馆，马德里)、《圣家族与圣安娜》(1595年，塔维拉医院，托莱多)、《五旬节》(1605－1610年，普拉多博物馆，马德里)。他绘制的肖像《手放在胸口的男人》(1578－1580年，普拉多博物馆，马德里)、《尼诺·德·格瓦拉大主教》(大都会美术馆，纽约)以及《塔维拉大主教》(塔维拉医院，托莱多)，都具有震撼人心的真理性。在《托莱多全景》(1595－1610年，大都会美术馆，纽约)一画中，光线成了主要的题材。城市与其说是真实的，不如说是象征性的，在一个充满了暴风雨的天空之下，显示出幽灵般的一面。

现时的永恒性

在"黄金世纪"高峰时期，格列柯代表了西班牙艺术的大贵族与神秘主义的一面，而里巴尔塔、里贝拉、苏尔巴兰以及牟利罗(Murillo)则代表了自然主义的一面：在上帝的世界之后，表现了人的世界，即经受了考验的、悲惨的众生世



弗朗西斯科·德·苏尔巴兰
(Francisco de Zurbarán)
《三王来拜》
(1638—1640年间，绘画与雕塑博物馆，格勒诺布尔)。这幅作品是著名的赫雷斯修道院的大型组画中的一幅，它位于组画的右下方，在它左方是《牧人来拜》，上方分别是《天神报喜》以及《割礼》。
摄影：© J. Feuillie—CNMH/T

界。里贝拉几乎平庸的现实主义在它的初期受到了卡拉瓦乔幽暗主义的影响，丝毫不放过任何一个细节，最大限度地去表现他的模特儿令人作呕或令人怜悯一面的真实性，如《瘸子》(卢浮宫博物馆)，或者是残酷的场景，如《圣巴多罗买之殉道》(普拉多博物馆，马德里)；他还把《雅各布的梦》(1639年，普拉多博物馆)变成了一种带有粗鲁与朴素性质的日常生活场景。从1635年开始，里贝拉的艺术开始变得柔和，如《圣女阿涅斯》(1641年，德雷斯顿博物馆)表现出迷人的女性；现藏于卢浮宫博物馆的《牧人来拜》(1650年)则显示出和蔼近人的感性。

17世纪的西班牙生活在两种不同的时间概念之间，即瞬间的现时与永恒。苏尔巴兰生活于塞维利亚，在修道院工作，他为建立在日常生活上的现实魅力加上了受到雕刻影响的粗厚线条，以及时而热烈、时而冷峻的色彩，并附带一种寺院生活的精神性。他从不理想化，也非创新者，他的作品是要抓住瞬间，既不欲升华，又不想令人感到震撼。《圣波拿文都拉的葬礼》(卢浮宫博物馆)源于为塞维利亚的方济各公会创作的装饰系列画。还有格勒诺布尔博物馆藏的《牧人来拜》及克赛莱斯城修道院的其它三幅作品，都是他画的。这两个系列的风格宏伟而庄重。沙特尔城博物馆藏的《圣女露茜》一画中，表现圣女露茜在殉道之后端着上置她被挖下的一双眼睛的盘子，十分感人，因为体现出面临厄运而不为之所动的平和之态；在《圣弗朗索瓦的痴醉》(阿尔特画苑，慕尼黑)一画中，圣弗朗索瓦面对他所持的头颅，一点也不显示出惊慌恐惧之态，他那面向幽暗天空的脸上呈现神圣的幸福之光。

苏尔巴兰
(Zurbarán)
《圣女露茜》
(约1636年，美术博物馆，查尔特尔)。圣女一只手端着一个盘子，上放她在殉道时挖出的眼珠，另一只手拿着一片棕榈枝，跟卢浮宫存的《圣女阿波琳娜》一起，同为表现殉道圣女们的最有代表性的画作。圣女衣着华丽。
摄影 J.L.Charmet
© *Larbor/T*

人们把苏尔巴兰称为"僧侣画家"是恰如其分的。确实，苏尔巴兰主要是为僧侣们工作。他的模特儿往往像塑像一般，由一种奇异的内在光芒所照亮，如《弗莱·杰若尼默·佩雷斯》(约1633年，圣斐尔南多王家学院，马德里)。在瓜达鲁甫修道院内对圣哲罗姆以及以他为主拥护的公会的大主教的形象绘制(1638－1639年)，使他通过简洁和沉思的自然达到了伟大的境界。与苏尔巴兰的艺术正相反的，瓦尔德斯·列阿尔(Valdés Leal)属于巴洛克戏院式的喧嚣风格。他在两幅充斥了死亡恐怖的画作中，冲击了表现暴力的极限。这两幅作品现都藏在塞维利亚的卡里达德修道院内，其中最为可怕的一幅，名叫《荣誉世界之终结》，表现的是打开着的棺材，里面一个教士和一个骑士的尸体正在腐烂。"忘却死亡就是对生命的回避"，后来一位西班牙作家米该尔·德·乌纳穆诺(Miguel de Unamuno)如是说。



克洛迪欧·柯埃罗(Claudio Coello)，马德里的装饰师与肖像画家，偏爱暖色调，他用威尼斯式的光泽照亮了西班牙巴洛克的最后余波，而牟利罗则在表现民众虔诚方面，接过了苏尔巴兰庄重的神秘主义。在牟利罗最初获订的作品中就可以看出这种神秘主义的调子：这批为塞维利亚的圣弗朗西斯科修道院绘制的作品(1645－1646年)中有《阿尔卡拉的圣地亚哥和潘普洛纳的教士》(奥古斯丁教徒博物馆，图卢兹)以及《天使的厨房》(卢浮宫博物馆)。后来牟利罗接受了幽暗主义，开始画带有平民现实主义的场景，如《吃西瓜的人》(约1650年，阿尔特画苑，慕尼黑)。他的有些作品反映出和善的宗教味道，讨好人直至淡而寡味，特别在他众多的表现"无玷始胎"的题材中，反映出了在西班牙广为流传的对圣母玛丽亚的虔诚。但作为圣母肖像画家



右页：
巴尔托洛梅·埃斯特班·牟利罗
(Bartolomé Esteban Murillo)
《圣地亚哥·德·阿尔卡拉·德·赫纳莱斯和庞普路纳的大主教》
(1645—1646年，奥古斯丁教徒博物馆，图卢兹)。这是牟利罗接受的第一幅订制的作品，是为塞维利亚的方济各修道院的"小内院"绘制的一个系列，完成于1645—1646年，圣地亚哥·德·阿尔卡拉是15世纪初斯阿尔卡拉修道院的一位地位卑微的修士，当他在十字架前出神的时候，出现了离地升腾的现象，圣地亚哥·德·阿尔卡拉在1588年被封为圣人。
摄影：Yan © Arch. Larbor/T

的牟利罗，其价值要高于那些对他的评价。他是一位能画出美妙光线的画家，对色彩的掌握十分稳熟，既能表现暖色，又能表现微妙的色彩递减。在这一方面，他有时可以达到委拉斯贵兹的水平。

地亚哥·达·西尔瓦·伊·委拉兹贵兹(Diego da Silva y Velázquez)，经常被称为委拉斯贵兹(Vélasquez)，既不属于"黄金世纪"的自然主义，也不属于精神主义。他跟格列柯一样，是一个非正常现象。他打破了西班牙绘画的进程，因为他不接受这种在威尼斯式的柔和跟幽暗主义之间的摇摆。委拉斯贵兹不是一个探究的画家，而是一位自信的画家；他的自信体现在视觉与触觉上，通过邻近的笔触以及带有柔和的丝一般光泽的小色点的秘密，把绘画色素与对生活的表现等同，他达到了最为真实又最为自然的精神性，这就是这位宫廷画家的"奇迹"。他起初生活在意大利，开始接受绘画训练，绘制宗教画，之后作为菲力浦四世的官方画家，他形成了一种俊逸的风格，强调微妙差别，并在鲁本斯的影响下，色彩在浅色调与同样光艳的黑色与灰色的分布中产生更为丰富的效果。

他主要擅长绘制精彩且毫不留情面的宫廷肖像画：王子巴尔塔扎尔·卡尔洛斯、奥里瓦雷公爵、菲力蒲四世、玛丽-安娜女王、公主玛丽-德莱斯。委拉斯贵兹同时也是一位多才能的优秀画家，如历史画《布雷达的投降》(约1635年，普拉多博物馆，马德里)、宗教画或者裸体画，如《镜前的维纳斯》(国立画廊，伦敦)等，而他对现实的爱好则通过对侏儒及滑稽谈笑者的形象描绘，接近了对真理性的理解。这种真理性可以说使画家在绘制毫不留情的《教皇英诺森十世》时(多丽娅·庞菲利画廊，罗马)，画笔变得如同手术刀一般。现实在委拉斯贵兹那里总是被变形了，如《纺织女工》(1637年，普拉多博物馆，马德里)究竟是在表现一家皇家作坊的车间还是一个神话中的场景？至于《宫娥》(1656年，普拉多博物馆，马德里)，这幅有魔力的作品表现的是艺术家正在画国王与王妃，这两人可以在房间深处的一个镜子中见到，而处在视景的最前边的是公主玛格丽特，一位金色头发的可爱的小女孩，由她的宫女们陪伴着，即那些被称为"宫娥"者，还有一位女侏儒、一位男侏儒及一头大犬。

画家抓住的是宫廷生活的一刻，围绕着这一场景可以想像宫廷的喧嚣以及外面世界的光线色泽。它的布局是非聚点

左页：
克洛迪欧·柯埃罗猛
(Claudio Coello)
《自画像》
(省立博物馆，托莱多)。柯埃罗既是大型宗教题材画的高手，又绘制了一系列几乎带有残酷、犀利目光的肖像画。
摄影：J.Martin
© Larbor/T

的，使人的目光从一个兴趣点转向另一个兴趣点；它由大块大块的色块组成，没有特别的起伏，所以造成了一种微妙的物质的多样化与色彩的和谐，包括灰色、浅粉红色、褐色与赭色，它们共同生出运动与光线；石榴红或者肉红以及金色使得那些缎带、那些淡淡的象牙色的丝绸与缎子共同进入了和谐的歌唱。

南美洲的巴洛克

西班牙人与葡萄牙人把巴洛克引入了他们在美洲与印度(果阿Goa)的领土，各种僧侣公会非常活跃，到处建起修道院与教堂。他们把它们当城堡一样建立起来，成为天主教斗争的壁垒森严的兵营，因为在被征服的国家所进行的政治上的殖民统治总是伴随着以东征形式出现的福音普及。

在墨西哥，北至扎卡特卡斯地区，南至欧阿克萨卡地





《王子巴尔塔扎尔·卡尔洛斯的骑马像》(1634－1635年，普拉多博物馆，马德里)。这幅画跟《腓力四世的骑马像》、其它王室肖像以及为马德里的新宫殿布恩·雷提洛大厅所作的《布雷达的投降》一样，笔触飘逸灵动，令人叹为观止。
摄影：©普拉多博物馆，马德里/T

1599年：委拉斯贵兹生于塞维利亚。
1617－1623年：在他未来的岳父弗朗西斯科·巴切科(Francisco Pacheco)那里接受训练，后来又跟老赫雷拉短期学习了一段时间。他的最初作品可以看出卡拉瓦乔式的自然主义倾向。
1623年，开始在王室工作。委拉斯贵兹由公爵奥里瓦莱斯(Olivarès)介绍给腓力四世，并为腓力四世画了一幅骑在马上的肖像。被任命为"国王的画师"之后，他开始给王室成员画肖像，并一扫这类题材的矫饰造作与讨好之风。强烈色调的光彩与银灰色或黑绒色相映衬，效果令人赞叹，但是人物表情或者衣饰的光彩从不掩盖人的内心世界。
1629－1631年：他遇到了鲁本斯，并实现了去意大利的第一次旅行。创作了*《梵蒂冈的铁匠铺》*(1630年)。
1635－1636年：回到马德里，又绘制了许多国王与王子的肖像画，接着创作了*《标枪》*，表现荷兰人在布雷达投降。
1645年：他再次前往意大利，为腓力四世购买绘画作品。在罗马，他绘制了*《教皇英诺森十世》*(1650年)。
1651年：回到马德里。
1656年：委拉斯贵兹创作了*《宫娥》*。
1650年：委拉斯贵兹卒于马德里。



《罗马的美第奇别墅》
（《阿里阿德涅楼》，1630年，普拉多博物馆，马德里）。1630年夏，画家在美第奇别墅中绘制了这幅风景画，这在他的作品中是非常罕见的（可以说已有"印象派"的迹象）。另外还绘制了一幅标题为《在洞窟入口前的两个男人》的作品，也收藏在普拉多博物馆内。
摄影 © *Titus Turin/T*



《宫娥》
（1656年，普拉多博物馆，马德里）。这一隐秘场景的构图精巧之处在于利用了镜子的反射。
摄影 © *Dagli Orti*

右页：
特波佐特兰(Tepotzotlán)的耶稣会学院教堂
(墨西哥)。教堂正面的垂直感以及极其丰富的装饰是新西班牙巴洛克建筑的典型特征。五座大型的塑像再度运用了教堂内组画的主题，表现耶稣会中的杰出圣人的形象。这座为圣方济各·沙勿略(saint François Xavier)而建的教堂位于一座大型的宗教整体建筑之中，周围还有印地安人孩子的学校，以及耶稣会新修士的修道院。
摄影：© Dagli Orti

区，尤其在墨西哥城及周围，巴洛克建筑显示出了最为独特、最为丰富的风格：模仿安达卢西亚的宫廷在那里被覆上了瓷片，加上了丰富的装饰；墨西哥城的大教堂(1525年起开始兴建)有三个角楼，许多偏殿与穹顶，令人想起勒格诺布尔的大教堂。在整个17世纪期间，这样的神殿建了许多，都具有西班牙风格。有时海雷拉的严谨风格阻止了装饰的过分矫饰，但在接下来的一个世纪内，装饰又变得居里格拉式的繁复、洛可可式的矫饰。

在普埃布拉地区，罗赛尔教堂(约1650－1690年)的装饰色彩斑澜，极为丰富，它与圣像学的教育同步发展，所以加了珐琅的瓷片，也是色彩多样的，有时竟铺满了整个教堂的



圣多明戈教堂
(欧阿克萨卡，墨西哥)。在这一教堂里，正如在普埃布拉地区的罗赛尔教堂一样，出现了成熟的"混血"艺术，即西班牙巴洛克艺术与土著的装饰才能相结合的产物。这一风格特点体现在以桌脚形式表现出的主柱，以及顶部伸出的大形贝壳，这一贝壳为教堂的穹顶造成了和谐的节奏感。
摄影：© A. Abbe/T



内部，同时也装饰宫殿的正面。在欧阿克萨卡，圣多明戈在罗赛尔教堂(1724－1731年)组合了极为丰富的带有涂彩的塑像和金色的灰泥土装饰。

巴西沦为葡萄牙殖民地后，地域性的差异改变了舶来的风格。在米纳斯·吉莱(Minas Gerais)省的教堂充满了诗意与独特的表现力，主要归功于穹顶和天花板上的绘画以及半为巴洛克、半为洛可可画风或雕刻的石质或木质的塑像。这一地区出现了一位具有杰出的感人力量的艺术家：安东尼奥·弗朗西斯科·里斯波阿(Antonio Francisco Lisboa)，人称阿雷佳丁候(Aleijadinho，意为“小残废人”)。他在石头上雕刻出了许多雕像和装饰图案，特别在康波的贡拱哈斯的耶稣教堂(1801－1805年)刻出了预言家的形象，他们充满古拙的神态上显示出史诗般强烈的感染力。

当地土著的民间古老基质经常为基督教的图像加上了天真的象征物，具有异国情调的植被为祭台的涡形与交织的纹样增添了抒情性。这些前哥伦比亚艺术的独特性与丰富性反映了对当地印第安人的使用，在安第斯山脉地区尤为明显，在那里存在着土著灵感与伊比利亚形式装饰的多种融合。从1680年起，在整个18世纪期间，“混血艺术”这一叫法被用来称呼拉帕兹、普诺、波玛塔、朱利、泽毕塔等地的宗教建筑。在那些地区的建筑工地上，可以看到印第安艺术家在场，包括建筑师、装饰师与雕塑家。

虔诚的佛兰德斯地区和人道主义的荷兰

耶稣会人士在佛兰德斯地区就跟在法国与意大利一样，是主要的建设者，但他们尊重地区性的特点。大公爵夫妇阿尔伯尔特和伊萨贝尔在17世纪的头十五年内以西班牙国王的名义管辖该区，为了炫耀他们的摄政，让人建造了四百多座教堂。哥特式的建筑传统依然受到尊重。那个时代最美丽的教堂，安特卫普的圣博罗梅奥教堂是由耶稣会士建造的，有三个偏殿，两个相对称，外加一个侧殿；内部的辉煌反映出反宗教改革时代的好大喜功的宗教艺术特征。它的正面前后覆盖着陶立克柱式、爱奥尼亚柱式以及科林辛柱式的柱子，为其它的巴洛克教堂提供了模式。卢万的圣米歇尔教堂(1650－1674年)将爱奥尼亚柱与混合柱式重叠在一起；它的装饰既宏伟又繁复。

在民居建筑中，布鲁塞尔的大广场边上的房子，几乎清一色是17世纪末建造的，从对炫耀与雕刻装饰的喜好来说，正是布拉班特公国的巴洛克风格的体现。

布鲁塞尔大广场上的行会房屋
(17世纪)。1695年该城被轰炸之后，德·威尔鲁瓦(de Villeroi)元帅开始了重建城市的工作。布鲁塞尔大广场上骄奢的巴洛克正面，带有涡形饰的马头墙和带有丰富的雕塑的装饰，是当时重建城市的见证。
摄影：Lou © Larbor/T





格里特·贝尔克海德
(Gerrit Berckheyde)
《哈勒姆大广场》
(杜伊兹画廊，伦敦)。这幅作品为17世纪的城市提供了肃穆而平和的景象。带有小楼的高高的正面为作为这座城市的心脏的广场提供了节奏感。
摄影：© Giraudon/T

宗教与世俗对装饰的追求的刺激了雕塑的发展。在教堂里，有坟茔、墓穴、祭廊、传道椅。杜凯诺阿(Duquesnoy)、格林(Quellin)、威尔布鲁格亨(Verbrugghen)等都是石雕与木雕世家，他们几乎只接受来自宗教方面的订单。但有些人远离家乡，去了英国、荷兰、法国(让·瓦兰〔Jean Warin〕，凡·奥佩斯塔尔〔Van Obestal〕)、意大利(弗朗索瓦·杜凯诺阿〔François Duquesnoy〕)。由鲁本斯传来的贝尔宁的影响在路克·费德尔伯(Luc Faydherbe)那里比较明显，还有让·德尔库尔(Jean Delcour)，他在罗马时曾是鲁本斯的合作伙伴。

鲁本斯(Rubens)的光辉

鲁本斯的天才为佛兰德斯17世纪的绘画奠定了统一性。他是一位伟大的欧洲主义者，在他身上有巴洛克的“极其突出”的一面(德拉克洛瓦之语)；既是画室主人，又是学派大



《劫持卢西普的女儿们》
（约1610年，阿尔特画苑，慕尼黑）。这一场景被布尔克哈特认为"没有任何人、任何时代或任何派别，可以创造出来的"。众多人物在此交锋：两姐妹斐培(Phoebé)和黛拉伊尔(Télaïre)，狄奥斯库尔(Dioscure)兄弟卡斯托尔(Castor)和鲍卢克斯(Pollux)，两个小天使和两匹马。女人鲜花般盛开的美好裸体占据了画面中心，她们是正被劫持的猎物，这种动感强调或加强了肉体的丰满。狄奥斯库尔兄弟和扬蹄而起的骏马都是深色的，跟两姐妹金黄色的皮肤形成反差。整组人物集中在一个方框中，一根斜穿的对角线规定着人物安排的秩序以及他们令人惊心动魄的表情。
摄影：© Focus/T

1577年：鲁本斯生于比利时的西埃根(Siegen)，其父是安特卫普的一个副市长，因政治原因而不得不流亡。

1590年：在安特卫普，他先在风景画家托比阿斯·威尔哈埃其特(Tobias Verhaecht)门下学习，然后又师从亚当·凡·努尔特(Adam Van Noort)和奥托·维努伊斯(Otto Venuis)。

1600－1608年：他在意大利生活，获得许多来自罗马和曼图亚的订件。他在威尼斯发现了提香的作品，从此终身对他的作品保持敬仰。他还在马德里生活了一阵，然后又回到了罗马。

1609－1615年：鲁本斯被任命为大公爵阿尔伯特的王室画家。他为安特卫普市创作了*《三王来拜》*、*《树起十字架》*和*《从十字架上解下》*。

1615－1630年：他接到了许多订件，包括大型的装饰画系列，于是创立了一个有许多合作者的画室，包括凡·代克、约尔丹斯(Jordaens)、斯尼德斯(Snyders)等。

1621年：他开始为巴黎的卢森堡宫绘制二十四幅系列画——*《玛丽·德·美第奇的生平》*。

1626年：他的第一个妻子伊莎贝拉·布兰德特(Isabelle Brandt)去世，他曾绘制了许多她的精美肖像画。

1628－1630年：他接受了外交使命，出使英国与西班牙。他在伦敦为查理一世绘制了大型的装饰画(白厅)，为腓力四世在马德里附近做装饰(托雷·德·拉·帕拉达楼)。

1630年：他第二次结婚，新娘是美丽的海伦·福尔蒙特(Hélène Forment)，年仅十六岁(他已五十三岁)。他以她为模特儿，绘制了*《艺术家与海伦在安特卫普的花园里》*(1631年)、*《海伦·福尔蒙特和她的两个孩子》*，以及*《小皮袄》*。画中殊无顾忌，丝毫不掩饰他那年轻妻子的魅力。

1630－1640年：鲁本斯放弃了大型宗教画的创作。他买下了位于安特卫普和梅赫伦之间的斯庭城堡，从此以后开始创作那些感性地讴歌生活快乐、家庭幸福以及风景的美丽与魅力的作品。这一时期他对大自然从泛神主义及人道主义的视角进行创作，其代表作是*《从田间归来》*(乌菲兹美术馆，佛罗伦萨)和*《乡间节庆》*(卢浮宫)，这位后来被德拉克洛瓦称为"绘画中的荷马"的作品，完成于画家生命的最后阶段。鲁本斯卒于1640年，享年六十三岁。

据称是《苏姗·福尔蒙特的肖像》

苏姗·福尔蒙特是他的小姨子，这幅作品曾被误称为《草帽》（约1625年，国立博物馆，伦敦）。

摄影：E. © Larbor/T





《爱情之园》

（约1633年，普拉多博物馆，马德里）。这是用毫无顾虑的感性讴歌紧紧拥抱在一起的幸福夫妻的生活，隐喻画家在五十三岁时娶到了美丽的、年仅十六岁的海伦·福尔蒙特而感受到的幸福。该场景的背景是一个关闭的花园，有一座巨大的门，上面有维纳斯像以及一群在天空中飞翔着的天使裸童，一对夫妻——鲁本斯和海伦在那里跳舞，别的一对对也将很快组合起来。一种幸福的氛围洋溢在这群人当中，带有艳情的颂歌味道，后人多受其启发，尤其是华托和朗克莱。

摄影：© Dagli Orti



安东尼·凡·代克
(Antoine Van Dyck)
《逃往埃及途中的休息》
(1627—1630年，阿尔特画苑，慕尼黑)。1627年从英国回到安特卫普之后，凡·代克为教堂、修道院和富裕的资产阶级们完成了许多画作，所以带有人物的画作在他的作品中占有重要的地位。这幅《逃往埃及途中的休息》，带有令人感动的感性，可以看出意大利人的影响，特别是提香的影响。细腻微妙和优雅为技巧与智慧增添了光彩。圣母与孩子组成的中心位置处在一个等边三角形中；约瑟夫处在阴影中，用一个悄悄的手势，示意他们该走了，他通过斜穿画幅的对角线而嵌入画面中。这幅作品笼罩着一种极高的宁静境界。
摄影：© Titus, Turin/T

师，是大公爵们的官方画师；生平订画极多，荣誉倍加。在他一以贯之的史诗般的力量的驱使下，他融合了基督教(《十字架的树立》，1610年，安特卫普大教堂)与异教(《劫持卢西普的女儿们》，阿尔特画苑，慕尼黑)，混合了高贵、英雄主义与情感。在他之前，佛兰德斯的绘画是一种室内画，鲁本斯从意大利带来了宏伟壮观、运动感、自由分配的光线及空间。他像一位有激情又感性的导演(比如在巴黎的卢森堡宫收藏的《玛丽·德·美第奇的生平》，1622－1625年)；又是宫殿的装饰师，教堂的绘师，使得宗教变成了一出出伟大而色彩鲜艳的演出。他并非仅仅是具有戏剧效果的各种行为的运动式的导演者，还被女性的优雅、令人心动的风景以及充满欲感、丰满的裸体肉欲式的沉溺所吸引，如《小皮袄》(1638－1640年，艺术博物馆，维也纳)；爱情上的竞争，如《爱情之园》(约1633年，普拉多博物馆，马德里)；肉体的拥抱，如《主保瞻礼节》(约1635年，卢浮宫博物馆)同样吸引他。

鲁本斯本身就是一个世界。他的学生凡·代克(Van Dyck)在美术史中也占有一席之地，创作出自己风格的作品，他的宫廷肖像画优雅而有距离感，有全新的表现手法，为他在英国赢得了骄人的荣誉；而约尔丹斯(Jordaens)则在一些宗教场景中倾注了他的旺盛精力(《四位福音使者》，1622－1623年)，或者使画面洋溢着民间的欢快(《国王喝酒》，卢浮宫博物馆)。

世俗画是佛兰德斯的特色，它的主要代表人物是大卫·特尼尔斯(David Téniers)，他的田园风景画在赏心悦目的光线氛围中显示出景致如画的情调。肖像画、风景画、狩猎画，或者花苑画，与鲁本斯的光辉齐头并进，发展出一种平

和、传统的资产阶级所欣赏的“纤弱风格”。

联合省（北部荷兰在1609年获得了他们的自由）接受了宗教改革，它们抵制住了巴洛克的激湍，推崇一种对现实的敏感性以及对隐私的偏好，这可以从代尔夫特(Delft)的彩陶中看出，那些彩陶是纯粹的天蓝单色，建筑一般比较简洁，因为新教信仰反对教堂的辉煌装饰；雕塑是自然主义风格，尽管有佛兰德斯人带来的巴洛克因素的渗入。绘画失去了来自宗教方面的订制，有自己独特之处，它的买主往往不像欧洲其它地区那样是王族或高级神职人员，而是资产阶级。

日常生活与精神性

在17世纪的荷兰，绘画也达到了“黄金世纪”，它对现实的表现可谓模棱两可之极，很难找到有确定答案的寓言，隐喻的道德理教，以及以邀人旅行的形式表现出来的对无穷的追求，这一切都体现在静室的悄然无声中，或者烟馆的杂乱



雅各布·约尔丹斯
(Jacob Jordaens)
《四个福音传播者》
(约1622—1623年，卢浮宫博物馆，巴黎)。约尔丹斯经历了一段卡拉瓦乔阶段，特点是辛辣有力的现实主义以及强烈的照明效果。这幅作品是在此之后画的，从创作《圣马太的使命》的大师那里保留了平民的典型，而且更加强了他们的线条，表现出了这些通过圣灵的媒介而成为基督思想与行为的传播者：普通人般红红的、被时光留下一道道深深皱纹的脸和肉体。这一传道的使命似乎让马克感到有些害怕，他怕冷似地把大衣裹在身上，仿佛面对这突来的荣耀，要保护住自己的命运。
摄影：H. Josse
© Larbor/T



瓷盘
(代尔夫特，17世纪末期，装饰艺术博物馆，巴黎)。在17世纪，代尔夫特成了荷兰的陶瓷中心，它的声望主要来自白底上的装饰，使用的是著名的"代尔夫特蓝"。
摄影：L. Joubert
© *Larbor/T*

无章中。这些生活的日常图像表达了由宗教改革带来的深深的变革，上帝的权威已让位于对人的认识，包括对人的性格、人的风俗以及人的日常生活的认识。因此我们对17世纪荷兰社会的了解要大大多于别的欧洲国家，因为在那些国家没有任何一个画家能像弗朗斯·哈尔斯(Frans Hals)那样运用毫不留情的自然主义去表现贵族，尤其是年老、无力的贵族，就像《摄政王》与《摄政女王》中可以看到的一样，这两幅画创作于1664年，现存于哈勒姆医院，即如今的弗朗斯－哈尔斯博物馆。它们至今依然挂在那里。

这位画家是一位极佳的观察者，有时手法过于娴熟，他的《圣乔治的弓箭手兵团军官们的宴会》(1616、1627和1639年，弗朗斯–哈尔斯博物馆)与《小团体》(1633–1637年，里捷克斯博物馆，阿姆斯特丹)都很有性格，很有气氛，尽管态度比较死板。当然我们可以更喜欢他的《波西米亚女人》(1628–1630年，卢浮宫博物馆)，其笔触与色彩的大胆与自由后来深深吸引了马奈。

伦勃朗则又是另外一回事。他对人的生活也有所表现，但是通过基督教的视角。对他来说，《圣经》与《新约全书》跟《图尔普教授的解剖课》(1632年，莫里兹博物馆，海牙)一样具有现实性；他的真理性是属于所有时代的。神话、历史、宗教、肖像，对他来说，全部是接近这一真理的借口。他那带有肉体光彩的绘画材料超越了从巴洛克那里继承下来的用光魔力，这种魔力可以为他展示真理的秘密。

色彩生动的炼金术

新鲜沸腾的血液、燃烧的火焰、溶炉中的黄金、浓缩的灵魂，从中流露出一种极强的内在生命力：伦勃朗作品中的所有神秘均来源于色彩的活生生的、炼金术般的效果；色块在涂上了透明色后吸收光线，并将它反射，渐渐使之燃烧。那是绛红色与金黄色的燃烧。在无穷无尽的空间里，日光与黑暗搏斗，人物如同灵光突现；那些是光明的幽灵，从浓重的黑暗各处，随着画笔不可遏制的、神出鬼没的运作而显现。

他的版画也一样。在《拉撒路的复活》(1632年)、《一百盾

的钱币》(约1649年)、《三个十字架》(约1653年)等版画作品中，线条随着画家的情感而起伏波动，撕裂、扯碎阴影之帘，通过铜版画制作的各个不同“阶段”，赋予它们最主要的主题，即受难而又获胜的神性的耶稣以超自然的特性。

《夜巡》，事实上是《巴宁·考克上校的部队》(1642年，里捷克斯博物馆，阿姆斯特丹)，在经过一次清洗之后，显出是在白天进行的。这幅作品受到了他的同胞们的抵触。对伦勃朗来说，这是第一次的警告信号：荣耀、富裕的日子将要结束了。在他的妻子萨斯基娅去世之后，他的生活陷入了孤独和贫困；这位被人称为“猫头鹰”的、一直审视着自己——从年轻时光彩照人直到死亡前的画家，更一步地陷入了他的内心生活的深渊。在创作上笔触更为大器，对比更为强烈，照明的反差造成了强烈的悲怆感，其中，最为微妙的透明跟粗暴的手势形成鲜明的对比。

在这些震撼人心的光与影、衰老与漠然、人与上帝的对话中，一位幻觉者诞生了。《以马忤斯的朝圣者》(1648年，卢浮宫)、《圣彼埃尔的背弃》(1660年，荷兰皇家博物馆)、《犹太未婚妻》(1665年，荷兰皇家博物馆)与《笑着的自画像》(1665年，瓦尔拉夫-里查尔兹·彼得·鲁得维克博物馆，科隆)是他在世时的最后几年相继问世的优秀作品。在这些作品中，正如在《剖了腹的公牛》(1655年，卢浮宫博物馆)中血淋淋的肉体一样，从揉了又揉、抹了又抹的画泥中，闪耀着黑暗灰烬下的火星般的闪光。

弗朗斯·哈尔斯
(Frans Hals)
《圣乔治弓箭手兵团军官们的宴会》
(1616年，弗朗斯-哈尔斯博物馆，哈勒姆)。当圣乔治兵团的弓箭手们提出要一幅集体肖像画时，他们以为画家可能会照传统的方法去做，想不到他完全不顾传统画法，把军官们放到日常生活中的一个瞬间里。他们或闲聊、或带着优闲自在的样子摆姿式，既没有死板的样子，又没有外加的装饰。这里有三位上校，周围是他们的中尉和神情严肃的旗手。*摄影：© éditions So-Omogy/T*



伦勃朗教他同时代的画家如何观察，如何表现光与色彩，如何将画家的工作与精神联系起来。但是，谁又敢与这位在阿姆斯特丹的远郊一直生活到死(1669年)，并在那里隐藏着他的悲惨境遇的被人诅咒的天才相比？他一直与之抗争的保守的社会，既迫使他沉默，



1606年：伦勃朗生于荷兰的莱顿(Leyde)。

1625－1631年：起先跟画家拉斯特曼(Lastman)在莱顿学习；然后在阿姆斯特丹学画，不久伦勃朗又回到家乡，好像开始自己独立工作。在他早期的强调明暗效果的作品中，可以提到的有：*《巴拉姆》*、*《天使与托比》*、*《大卫与歌利亚》*、*《参孙与大利拉》*以及其它几幅表情强烈的肖像画，如*《伦勃朗的母亲》*、*《带有金色项链的军官》*。

1631－1634年：伦勃朗移居阿姆斯特丹，住在画商亨德里克·凡·维伦布尔赫(Hendrick Van Vylenburch)的家中，后来娶了他的女儿萨斯基娅(Saskia)。他成为阿姆斯特丹资产阶级的肖像画家。

1642年：萨斯基娅病逝。同年，他创作了*《夜巡》*，这幅作品跟艺术家的荣誉与幸福的终止联系在一起。他的三个孩子，除了最小的提图斯(Titus)外，都去世了，从此之后，画作就很少能卖出去了。债务缠身的伦勃朗因为以前生活开销太大，不得不卖掉他在布里斯特拉特(Breestraat)漂亮的房子。

1645年：他雇佣了一名二十五岁的女农民作仆人，名叫亨德里克姬·斯托费尔斯(Hendrickje Stoffels)。她成了他的伴侣，并为他的*《浴中的拔示巴》*做模特儿。他隐居在阿姆斯特丹的犹太区中，躲避荣誉，只跟普通人交往。他最后的作品体现了这种氛围的改变，如*《呢绒商行会理事》*、*《犹太未婚妻》*、*《浪子回头》*、*《庙里的西梅翁》*(这部作品未完成)。

1669年：伦勃朗卒于阿姆斯特丹。六年前，他的妻子已去世。一年前，他与萨斯基娅生的儿子提图斯也去世了。

《夜巡》，或《巴宁·考克上校的部队》
（1642年，荷兰皇家博物馆，阿姆斯特丹）。在伦勃朗·凡·里金的作品中，《夜巡》是最著名的一幅。以1642年的一个小事件，即巴宁·考克上校跟他部队的阅兵式而为火枪兵行会创作的作品，外加许多其他艺术家的集体肖像，为这幅大型画的构图提供了素材。它被称为《夜巡》，是因为有许多层油彩使画面暗淡了，上面又加上了灰尘与油腻，特别是因为挂画处旁边有一壁炉，长期的烟熏使它变黑。这幅作品还受到了无法补救的裁割，因为在1715年，为了将它放到阿姆斯特丹市政厅的一面墙上，人们将它在高度上切去了二十八公分，在长度上切去了六十四公分。1946年，《夜巡》被认真地修复，重新装上了画框，找回了它原先的自然光线，是白天的光线，但并没因此而改变它原先的错误叫法。《巴宁·考克上校的部队》一作并没受到欢迎——包括出现在画中的长官，伏拉丁根的爵爷，因为许多画中人物认为自己没有被好好地表现，或者看不清楚。他们无法理解这幅不按照行会肖像画传统所作的画，也不理解在傍晚时的金色光线下，在擦拭枪支的声音以及旌旗的招展中，这一运动着的瞬间的意义。在画面中最奇怪的是那个被金色笼罩的小女孩穿入队伍中；腰上还别着一只公鸡，脸上显出迷茫之态，仿佛穿着公主绚烂服饰的她迷失在了这群火枪兵的队列中。三个世纪以来，她一直让艺术史家们困惑不已。
摄影：Scala，Florence
© Larbor/T



《带着帽子和金项链的自画像》
（1633年，卢浮宫博物馆，巴黎）。这是艺术家青年时代意气风发时所作的自画像之一。当时他二十七岁，刚刚跟萨斯基娅·凡·维伦布尔赫订婚。勃伦朗一辈子从他自己的自负，到他的荣耀，到他的成功，到带着焦虑的询问，到强烈的反抗，直至他那悲剧性的孤独，都在探索自己的脸。在这幅作品中，他第一次像意大利的大师们那样只用他的名字签名；但是在此之前，没有任何一位荷兰画家敢那样做。
摄影：H. Josse
© Larbor/T

右页：
伦勃朗
(Rembrandt)
《一家人的肖像》
(约1669年，赫佐格·安东·乌尔里奇博物馆，不伦斯威克)，以前一般人都以为这是他的儿子提图斯、儿媳玛德莱娜·房龙和他们孩子们的肖像，但实际上是玛德莱娜·房龙，他的小舅子弗朗索瓦·凡·比莱尔特(François Van Bylert)以及他的孩子们的肖像。提图斯死于1668年，跟画上的人没有任何相似之处。这幅《一家人的肖像》好像没有完成，但色彩非常鲜艳，厚厚地积在画布上，而且大部分是用画刀。我们可以从笔触以及对光亮效果的探求上看出伦勃朗晚年的情感，通过对材料的处理和照明的阴暗对比而流露出来了。我们无法知道这幅作品是一幅订件还是一幅个人作品，但至少画家又一次跟他的同胞们为肖像做出的限制决裂了；在这里，只有他的想像力与自由在起作用。
摄影：© Focus/T

又只欣赏他的肖像画与他的风俗画；这个社会拒绝接受他沉浸其中的大胆的沉醉。从此之后，他一个人面对自己，在他的光线与色彩的梦幻中寻找着他的最终欢乐。

吉拉尔·杜(Gérard Dou)、吉拉尔·特尔·鲍尔奇(Gérard Ter Borch，《父亲的建议》，荷兰皇家博物馆，阿姆斯特丹)、扬·斯丁(Jan Steen，《家禽饲养棚》，莫里兹博物馆，海牙)、加布里埃尔·麦楚(Gabriel Metsu)、阿德里阿恩·凡·奥斯塔德(Adriaen Van Ostade)、彼得·德·胡奇(Pieter De Hooch，《母亲》，约1660年，达赫莱姆博物馆，柏林)是一群突出的、多才多艺的艺术家中的佼佼者，他们的作品满足了所有趣味。隐私与闲暇都是特别为人所寻求的：音乐聚会、行会的宴会、散步时的交谈、有和蔼可亲的女侍的旅馆内的狂欢晚会。在乐天派人群中，大家尽情发泄；资产阶级的形式主义和无聊跟欢乐的聚会与“乞讨的生活”共存。

这个世纪的荷兰也喜欢露天、遥远空阔的空间，主要体现在扬·凡·德·卡佩勒(Jan Van de Cappelle)、萨洛蒙·凡·雷斯达尔(Salomon Van Ruysdael)、威廉·凡·德·威尔得(Willem Van de Velde)的海洋画中，航船的帆成了水与天的联结物，也有潮湿、肥沃的大地。雅各布·凡·雷斯达尔——萨洛蒙的侄子，将他受苦的灵魂跟橡树的力量、小森林的宁静和水平线的无穷相撞击。平坦国土的农村吸引了曼恩德尔特·赫贝玛(Meindert Hobbema)、保鲁斯·波特尔(Paulus Potter)，而城市的色彩丰富的活力吸引了贝尔克海德(Berckhayde)、吉里特·阿德里亚恩斯兹(Job Adriaensz)、约伯·阿德里亚恩斯兹(Job Adriaensz)、扬·凡·德尔·海顿(Jan Van der Heyden)、埃马纽埃尔·德·维特(Emanuel De Witte)等人的目光与画笔。他们这些人当中的彼特·扬兹·萨恩雷达姆(Pieter Janz Saenredam)以教堂的内部装饰为专业。这位画家运用简洁的灰色与浅褐色为主的调色板，为他严密精确的蒙特里安式的内部装饰赋予了迷人、抽象的诗性。

弗梅尔(Vermeer)从未离开代尔夫特，他绘制出了一个静止的世界，一个凝滞的剧场(很可能是戏剧影响了他)；相同的人物仿佛从这幅作品又移到另一幅作品，去做另外的手势，穿另外的服饰，在另外一个背景下完成不同的行为；带有同样的简洁、热烈、期待与耐心。穿过窗户进入一片散布



的光，抚摸人物与物体；它们都是用极紧密、极细腻的笔触描绘出来的，正如后来凡·高所言：带有蓝色、珍珠灰色、黄色、黑色和白色的顿挫。这些色彩涂抹到略微有些肥腻的色块上，就像光线的点点滴滴撒到深暗的肤色上。

《代尔夫特的景色》(莫里兹博物馆，海牙)中的“小小的一片黄墙”曾让普鲁斯特(Proust)惊叹。这是弗梅尔这位孤独外省人的最为著名的作品。今天世上总共仅有他的四十幅作品，他的画是几何与光线的奇迹：光线为几何提供平衡，造成纯粹的简洁；色彩在那里漫步，并通过并置的平面在那里固定住，因柔和的空气与水与倒影之间微妙的渐变而显得和谐；在天空中，白色与灰色的巨大云块为这一如此平和的风景带来一种因无穷而产生的眩晕感。那时早晨才刚刚开始不久，城市还不太热闹，要细心才能在各处看到几个人的侧影。在这献给代尔夫特的讴歌中，弗梅尔将时间停止了；他把短暂的、过渡性的及暂时的东西都悬置起来，把城市刚刚醒来就已被光线普照的那一瞬间变成了一个永恒的画面。

室内的场景，如《阅读着的女人》、《音乐课程》、《天文学家》、《音乐会》、《画家的画室》、《花边女工》等都来源于同一奇异而热烈的诗性。人物处于一种节奏的关系中，这种节奏给空间以秩序，并在各构成因素间建立起正确的关联；跟《代尔夫特的景色》一样，《带有头布的女孩》(莫里兹博物馆，海牙)证明了“弗梅尔奇迹”就在于他能够抓住生活的真实而全面地表达，并通过它的魅力与回声将生活重现出来。



雅各布·凡·雷斯达尔
(Jacob Van Ruysdael)
《带有小船的河流风景》
(1639年，阿尔特画苑，慕尼黑)。对这位伟大的荷兰风景画家来说，树叶、天空与流水间的自然关系超越了人的精神状态，而人的精神状态又与之相呼应。
摄影：Scala，Florence
© Larbor/T



扬·凡·德·卡佩尔
(Jan Van de Cappelle)
《宁静》
(1651年之后，艺术博物馆，托莱多，俄亥俄州)。卡佩尔是海军画家，他能将大海与天空的广阔无垠很好地表现出来，船只存在于水天一色之间，通过反差，显示出人的真正位置。
摄影：© Giraudon/T



《年青女人的头像》（约1660年，莫里兹博物馆，海牙）。在这里，简洁洗练之极的和谐建立在一种光线的简单对立关系上。装饰年青女子耳朵上的闪光珍珠跟她那对湿润的大眼睛以及下嘴唇上的一块小点相呼应。摄影：Arch. Snark－Edimedia/T.



《代尔夫特的景色》（约1658年，莫里兹博物馆，海牙）。在霍尔克区的斯奇河的对面，城市带着它的尖塔与钟楼伸展开来。这是在晨光中的远景。摄影：© du musée/T

弗梅尔令人着迷，不光是因为他作品中有着神秘的美——他的作品有三十多幅流传至今，也因为他生活的隐密。

1632年：弗梅尔出生于代尔夫特，后来在那里入了画家行会。

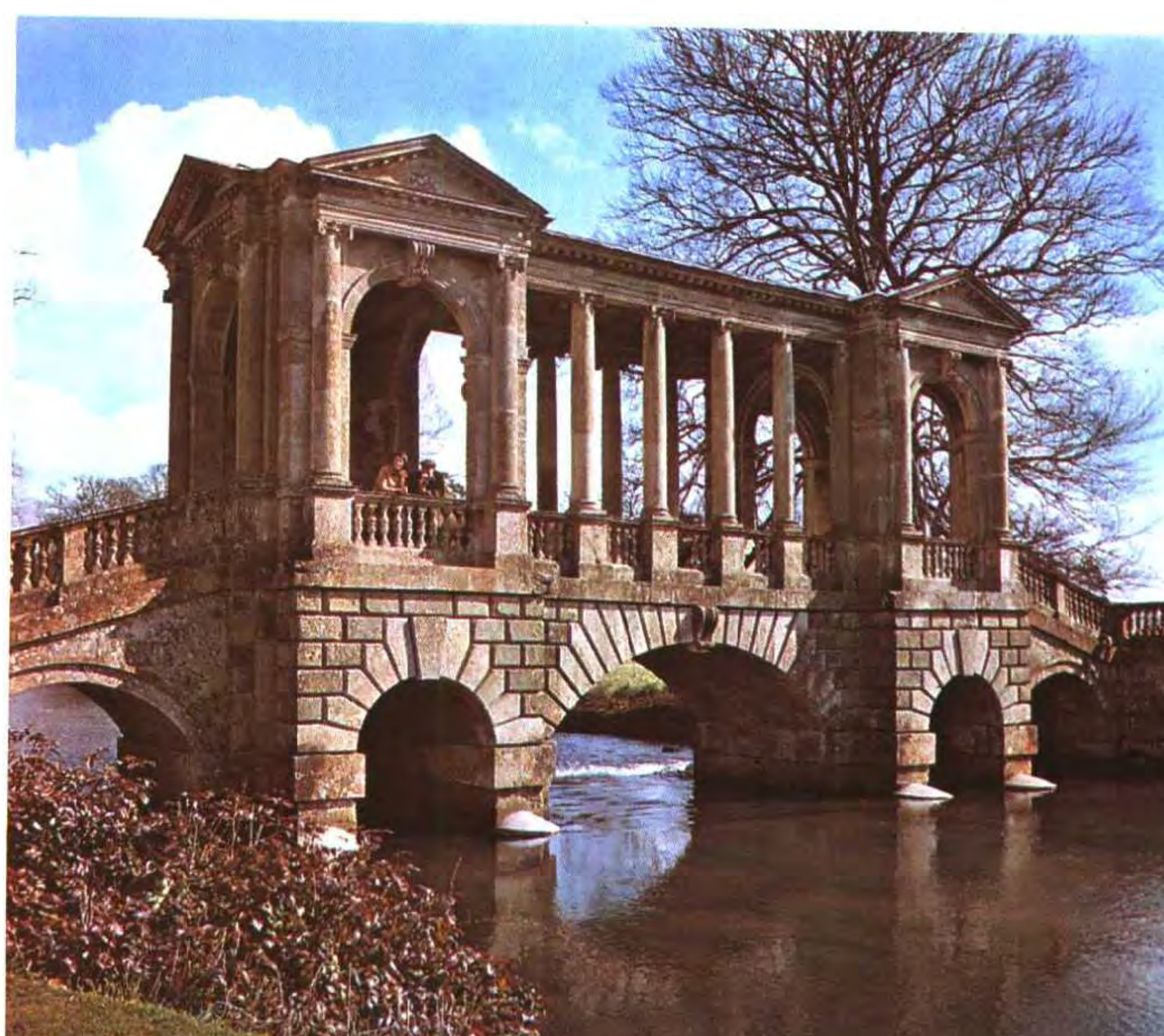
1653年：与卡特琳娜·波尔纳斯(Cathrina Bolnes)结婚，跟她至少有了十一个孩子。弗梅尔成了行会理事。

1675年：他去世时，才四十三岁。一般认为他总共只画了四十几幅画，只有三幅是有日期的。在接下来的一个世纪内，他的作品一直不太为人所知。记者德欧菲尔·托雷(Théophile Thoré)1848年后流亡荷兰，才将弗梅尔带出了阴影。卢浮宫在1870年购买了《花边女工》，雷诺阿认为它跟华托的《发舟西苔岛》一起，是博物馆中最美的作品。

盎格鲁－萨克逊国家走向现代

17世纪初在英国建筑中出现了一个转折。伊尼格·琼斯(Inigo Jones)从意大利回来后，在国内大力主张他在意大利推崇的帕拉迪欧的建筑精神与形式，并将之运用到格林威治女王的居所上(1615－1616年)，然后又在白厅宫的宴会厅如法炮制(1619－1622年)，其装饰由鲁本斯负责。帕拉迪欧风格长期占据了主流，因为不光是伊尼格·琼斯建造了许多建筑，而且在他之后有许多建筑师以他为师沿续下了这一风格，虽然说"哥特式晚期风格"也在教堂与大学的建筑中遗存了下来。

在1666年的大火灾之后，克里斯朵夫·沃伦(Christopher Wren)受命重建伦敦，借机发挥了他的多种才华。整个城市成为一片工地；他建造了许多民用建筑及五十多座教堂，拓宽街道，开辟广场等等。他最为引人注目的作品是宏伟的圣保罗大教堂(1675－1702年)，照拉丁式十字形和罗马风格，上覆一个巨大的穹顶，下有交叉通道。在汉普顿(Hampton Court)城堡，沃伦采用了纯用砖头砌成的正面，既无凸出雕刻，也无装饰；但是，在格林威治医院，他又回到了罗马的大型风格，带着东方式的穹顶以及类似贝尔宁(贝尔尼尼)在罗马的圣彼得广场使用的立柱。而剑桥的埃玛纽埃尔学院的小教堂与内院及牛津的三一学院的图书馆，都能让



伊纳格·琼斯
(Inigo Jones)
帕拉迪欧式桥
(威尔顿宫内公园，威尔顿郡)。琼斯在意大利生活期间，受到塞尔利欧(Serlio)和帕拉迪欧观念的影响。在这里，他将之与古典主义的严谨与简洁相联系，因此而跟当时仍流行的都铎王室风格决裂。
摄影：©英国旅游局，伦敦/T



克利斯朵夫·沃伦
(Christopher Wren)
圣保罗教堂的正面
(1675—1702年，伦敦)。这座教堂是他的杰作，沃伦用了类似意大利罗马的圣彼得大教堂的门柱与巴黎残军院教堂的穹顶，主线条清晰可辨，装饰因素只是附加在上面，重新拾起了一种简洁无比的古代建筑语言，这一切都预示了新古典主义的到来；而两座钟楼在空中的优雅则显得是巴洛克的最后回声。
摄影：A. F. Kersting/T

人想起威尼斯的建筑来。

在18世纪的头十五年内，帕拉迪欧风格遇到了一位强劲的对手：巴洛克风格，它是由尼古拉·豪克斯莫尔(Nicolas Hawksmoor)，特别是约翰·凡布鲁格(John Vanbrugh)引入的。约翰·凡布鲁格建造了霍瓦尔德城堡和布兰海姆广场，宏伟与对效果的追求相融合，使整体显得极其恢弘；各个分建筑是受凡尔赛宫影响，极有气势，震撼目光。但是新帕拉迪欧式的古典主义很快就又占据了上风，将英国拉回到更多的节制与简约上。

其实，在众多矛盾的外来现象之中，还能找出一种典型的英国式艺术来吗？在绘画上，由一位佛兰德斯的画家，凡·代克(《查理一世狩猎图》，卢浮宫博物馆)以及一位荷兰画家，彼得·勒利(Peter Lely)两人共同传播了肖像艺术；前者创立了一种贵族式的艺术，光彩照人，在构图上极为大胆，而后者则将这一切淡化，用一种毫无心理深度的肤浅的优雅来修饰画面，如《芭芭拉·菲兹洛瓦女士》(约1670年，城市艺术画廊，纽约)。但是一个画派因此而形成了，在接下来的一个世纪中将辉煌地延续下去。

在内部装饰上，17世纪末，核桃木取代了橡木，使得家具变轻，使得装了镜子的房间变得更明亮。萨缪尔·佩帕埃斯(Samuel Pepys)在《日记》中透露出他同时代的人对舒适的生活有着越来越强的追求。“温暖的家”开始诞生了。

德国南部受到的影响是多样而复杂的。巴洛克风格在许多意大利建筑师与画家的努力下得以发展，就像在奥地利和波希米亚地区一样：1623到1629年间在布拉格由安德烈阿·斯佩扎(Andrea Spezza)、玛里尼(Marini)和康比欧纳(Campione)以罗马宫殿为模式建造的巨大的华伦斯坦(Wallenstein)宫，可以说是中欧最早的巴洛克风格建筑之一。《威斯特伐利亚条约》之后(1648年)，在奥地利也建起了许多城堡与教堂。其中最有巴洛克风格的例子就是天使的九个唱诗班教堂，于1622年由卡尔洛·卡尔洛纳(Carlo Carlone)建于维也纳，它的正面雄视一片平台，平台连接两侧的偏殿。在巴伐利亚，意大利的影响同样存在，恩里科·



安东尼·凡·代克
(Antoine Van Dyck)
《查理一世，英国国王的肖像》
(1638年，卢浮宫博物馆，巴黎)。凡·代克1632年来到英国王室之后，成为了"陛下在圣詹姆斯主要的御用画家"，为国王与王室绘制了许多肖像。在这里，表现的是查理一世狩猎归来，姿态既高贵又像个普通人。
摄影：H. Josse
© Larbor/T

苏卡利(Enrico Zuccali)在慕尼黑建起了德亚底安修士们的教堂(1663－1690年)，它的正面中心部分位于两个楼之间，由后来一个世纪的洛可可风格的大师之一，法国人库维利埃斯(Cuvilliès)建造。

在17世纪的下半叶，一个勃艮第人，让－巴普蒂斯特·马泰(Jean–Baptiste Mathey)受大主教阿尔贝尔特·华伦斯坦(Albert Wallenstein)之召，来到布拉格，建造了许多意大利风格的宫殿以及十字军骑士教堂(1679－1689年)；到处都是巴洛克风格与占主导的意大利风格的融合。然而，在马泰建的特洛加(Troja)城堡的外围阶梯中表现出的则是纯粹的巴洛克风格，在这个阶梯上，矗立着许多来自德累斯顿雕塑家们创作的表现神与巨人们搏斗的雕像。

在德国北部，加入汉萨同盟的城市成为了真正的荷兰艺术殖民地。那里的布尔乔亚建筑非常简洁，混合了砖头与石头。最为普遍的教堂类型是所谓的"有回声的教堂"风格，被本笃会及耶稣修士们在17世纪末大量采用。

亚德里安恩·德·弗里耶
(Adriaen De Vries)
《洗浴的年青女子》
(约1601年，赫佐格·安东·乌尔里奇博物馆，不伦瑞克)。这位荷兰雕塑家在佛罗伦萨时是让·博洛尼亚(Jean Bologne)的弟子，长期受到他老师的影响。1601年，他开始为布拉格的鲁道夫二世皇帝服务。他在布拉格为华伦斯坦花园提供了塑像，并在奥格斯堡制作了大型喷泉。
摄影：© du musée/T

雕塑主要是装饰性的。在德国的南部与北部，虽然在柏林有法国的影响渐渐渗入，占主导的还是意大利，是宏伟而有动感的巴洛克艺术的天下。17世纪日尔曼最重要的造型艺术家是生活在柏林的普鲁士王宫中的安德雷阿斯·施鲁特(Andreas Schlüter)，他特别擅长意大利与法国艺术，在火药库博物馆藏的《垂死的战士的头像》(1696年)中显示出极强的把握形式与动感的能力，尤其在精美的骑马塑像《伟大的选帝侯》(1703－1708年)中更体现了这种能力。施鲁特后来去了圣彼得堡，1714年在那里去世。

三十年战争并没有终止建筑物的营造，但使画家们逃到了国外，所以德国17世纪的绘画显得苍白无力。那个时代最有独创性的版画家是亚当·埃尔谢梅尔，他出生在法兰克福并一直在那里工作，直到1598年动身去意大利。可惜他英年早逝，只活到三十二岁。法兰克福是少有的几个艺术活跃城市的中心之一，但是没有任何一个在那里接受训练与工作的艺术家留下什么重要的作品。

荷兰的影响在那里也明显可见，还有其它一些接受了宗教改革的城市，如汉堡和格但斯克(Dantzig)；在别的日尔曼地区流行的意大利风格有时被嫁接到本地艺术上去，但未能产生出独创性的天才来。在奥格斯堡，巴洛克占具了上风，约翰纳·亨利希·舍恩费尔德(Johannes Heinrich Schoenfeld)在许多教堂的后屏画中展示出他的才华。他还在慕尼黑装饰了摄政王府。



在德国、奥地利或波希米亚，宫殿、教堂与修道院的装饰非常气派，它动用了许多建筑师、画家、雕塑家和粉饰灰泥土工匠一起合作。那里的粉饰灰泥土工匠比意大利人更有才能，经过装饰的建筑物的正面也非常多，给德国的巴洛克装饰艺术以特殊的形态。

戏剧与节庆的建筑

罗马在18世纪一直是一个活跃的艺术中心。波罗米尼或者是贝尔宁式的巴洛克风格影响着整个意大利；但是，它并不与文艺复兴或风格主义的建筑相竞争，而是和谐地嵌入整个城市的建筑风貌中，虽说也因地区或影响的不同而各有千秋。在罗马，整个建筑有一致化的趋向，甚至有凝固的趋向，而在别的城市则渐渐向洛可可风格转变；最初的迹象是在装饰中出现的风景如画的要素越来越占主导地位，然后就是对局部与细节的追求有时大于对整体运动的追求，并取代了宏伟性。

导演的艺术

巴洛克风格是一种戏剧。它经常使用舞台布景方式，但还没有谁能像比彼埃纳(Bibiena)家族中那些在整个欧洲工作的建筑师、画家和装饰师那样，启发人们对空间进行抒情性的安排。对幻觉以及逼真效果的追求，对建筑、教堂或宫殿的分散透视景象，代表了这一变化。在这一变化中，建筑师们欲与舞台的幻觉、宏伟效果一比高下，从而在雕塑群与繁复的装饰中滥用逸致与运动感。

由弗朗西斯科·德·桑克蒂斯(Francesco de Sanctis)建



尼格洛·萨尔维
(Niccolo Salvi)
特雷维喷泉
(1732—1762年，罗马)。贝尔宁的特雷维喷泉草案最后没有能够完成，但萨尔维的灵感还是非常接近这位罗马大师的想法。
摄影： © *Titus/T*



安东尼奥·伽利－比彼埃纳
(Antonio Galli－Bibiena)
科学剧院（曼图亚）
安东尼奥·伽利－比彼埃纳出生于一个剧院建筑师与装饰师的名门望族。他在这里创造了一个和谐的整体，演员的空间与观众的空间相互交融。座席部分是与舞台同样的方式处理的，成为装饰布景的一部分。
摄影：© *Marka/T*

造的山丘三位一体教堂内的阶梯(1723－1725年)，尼古拉·萨尔维(Niccolo Salvi)建的特雷维喷泉就像是一个喷水的歌剧院，布满了雕像作品以及完全贝尔宁式的运动感。亚历山大·伽利略(Alessandro Galilei)在罗马建造的圣让–德–拉特朗教堂的正面，凡维特立(Vanvitelli)建的卡赛尔特宫(1752－1773年)，由专门建造剧院的菲力浦·叙瓦拉(Filippo Juvara)在都灵建的苏佩尔加大教堂(1717－1731年)和马德里的皇家宫殿，这些作品都表现出节奏与体积的对比，空白与斜线和过分庞大的面积，栏杆、柱子或者大型雕像的连续排列以及装饰的堆砌的普遍爱好。这一趣味体现在室内装饰上，表现为成排的房间，内饰镜子与多彩的材料，天花板上有用仿真技法画出的令人眩晕的飞腾景象。

同时，各地建起了带有复杂机关、可以产生各种各样效果的剧院。比彼埃纳家族中的建筑师们在建筑设施时，像导演安排舞台布景一样去设计，在看他们的素描图或者“随兴而作”的草图时，我们无法知道它们是源于真实的建筑还是源于想像。

威尼斯整座城市不就像一个剧院？它风景如画的布景，带罗卡伊风格的装饰，各种风格的融合，阶梯与天花板产生的空旷感，这一切都是为了让人产生惊奇或震憾，好似在歌剧院里的机关或者节日里光彩夺目的排场一样。杰苏阿蒂宫



弗朗西斯科·瓜尔迪
(Francesco Guardi)
《从海上看总督府》
(卢浮宫博物馆，巴黎)。画家把威尼斯公国的种种方面、各种节庆、各种欢快或行进队伍都放置到海湾的琥珀色的光线之中。在他的娴熟的油画笔下，建筑或融入轻雾之中、或在太阳下闪耀。瓜尔迪是一位歌咏逝去时光的诗人。
摄影：© G. Blot/RMN

的正面大立柱与格拉西宫的宽大阶梯，这两个均出自乔治·玛萨里(Giogio Massari)之手的建筑在巴洛克的诱惑之下，牺牲了耶稣会教堂内色彩丰富的大理石、金色灰泥土与青铜器以及壁画之间的关系。而圣母玛丽亚大教堂，由多米尼克·罗西(Dominico Rossi)装饰了内部(1715－1729年)，则给整体带来了一种不真实、高奏凯旋曲般的庆祝队列的效果。圣摩西和杰格里欧的圣母玛丽亚大教堂正面的豪奢而繁复的装饰，体现了一种与威尼埃(Ridotto Venier)小剧场一样的精神。后者原是金箔工互助会的所在地，位于圣斯塔埃附近，是威尼斯最有魅力的洛可可建筑之一，其装饰主要为多彩的粉饰灰土和绘画。但后来，帕拉迪欧模式又占了上风，从而造成了后来的新古典主义的来临。

菲力浦·叙瓦拉建造了许多巴洛克风格的建筑，他用了一个极为古典或受了法国先贤祠建筑风格影响的列柱廊，淡化了苏佩尔加大教堂的圆亭和穹顶的豪华以及波罗米尼式的钟楼，尽管这一大教堂有明显的罗马风格。这一风格上的对立显示出了北方省份面对巴洛克装饰的过分繁复而采取的节制的态度，这跟南方的形式与装饰的自由性形成反差；西西里岛上的许多建筑物就是证据，还有在莱切(Lecce)以及在1693年大地震之后在锡拉库萨(Cyracuse)西南部重建的像剧院一样的房子都是例证。不管是建筑，还是带有深深的贝尔宁风格痕迹的雕塑，或华丽，或轻盈，都在绘画中有所体

现。这时期的绘画融合了现实主义与装饰艺术。在波伦亚与威尼斯，有两个画派占据了主导地位。

绘画中的精湛技艺

在波伦亚，约瑟夫·玛丽·克莱斯比(Giuseppe Maria Crespi)，人称西班牙人(Lo Spagnolo)，对现实日常生活表现出极大的敏感，他在风俗画《洗碗女工》(私人收藏)与宗教画中都显示出对明暗效果的高超掌握；在宗教画中，德累斯顿画廊收藏的《七圣事》(1712年)，色彩有力，色质柔和而丰富，是18世纪意大利绘画中最为重要的作品之一。在威尼斯，让巴普蒂斯特·皮阿泽塔(Giambattista Piazetta)的断裂式构图代表了被称为"尊贵的共和国"——威尼斯的洛可可精神，他跟他的老师克莱斯比一样，也喜用明暗效果；而塞巴斯蒂安·里奇(Sebastiano Ricci)则用他明亮、鲜活、饱满的视像，灵活的笔触以及对生活的敏感，为这一体裁的繁荣做出了贡献，这一体裁的高峰就是18世纪的威尼斯画派。

对风景与光线的喜爱，对城市内周期性色彩变化的敏感与诱惑，加之准确与娴熟的手法，这一切都在安东尼·卡纳尔(Antinio Canal)，人称卡纳莱托(Canaletto)以及弗朗西斯科·瓜尔迪(Francesco Guardi)那里体现出来，他们是风景画的代表人物：空气中弥漫着微妙的色彩变化，海湾有着奇幻的妙境。彼特罗·龙吉(Pietro Longhi)细致地表现出每一天的各个生活片断，不管是在修道院还是在狂欢节。但赋予了威尼斯以最辉煌色彩的，还是让巴普蒂斯塔·提埃波洛(Tiepolo)。

提埃波洛生于威尼斯，一直在那里生活到1751年，那一年他去装饰维尔茨堡的摄政王宫，然后又回到威尼斯。1761年他前往马德里，直到1770年他在那里去世。在威尼斯的威尼斯公国别墅、乌迪内、贝加莫和米兰，提埃波洛都留下了他带有极强的抒情性的天使般的作品。在他的作品中，光线使得运动中的人体像美丽的月光一般产生奇妙的震颤；起初反差很大的色彩逐渐变得流畅，它们的和谐正如威尼斯的氛围一般，活泼而清新。

威尼斯杰苏阿蒂教堂的天顶画(1737－1739年)、米兰克雷里齐宫的天顶画《太阳的行程》(1740年)、威尼斯斯库欧拉·德尔·卡尔米纳宫的天顶画《卡尔曼尔的圣母向圣西蒙·

斯托克显灵》(1743年)，还有在威尼斯的拉比亚宫那些令人叹为观止的整体装饰画《安东尼与克娄巴特拉的故事》(1747－1750年)；维桑斯的瓦尔马拉纳别墅、威尼斯的雷佐尼科宫、维罗纳的卡诺萨宫、斯特拉的比萨尼宫以及众多的架上画，直至马德里王宫的最后装饰系列，这一切都显示出了这位伟大的威尼斯画家的动人的巴洛克激情。他在墙壁与天花板上把对生活的爱与绘画的乐趣结合起来，两者都表现出最吸引人的自由性。

在罗马，乔瓦尼·保罗·帕尼尼(Giovanni Paolo Pannini)生动而色彩丰富的都市风景画显示出新古典主义倾向，与波伦亚的巴洛克和威尼斯的洛可可形成对比。这一变化的主要推动者是移居罗马的法国人苏伯雷拉(Subleyras)，他的作品庄严而高贵，深得普桑之韵，跟巴洛克的喧嚣恰成反差，如《在西蒙家进餐》(1737年，卢浮宫博物馆)。他的影响颇大，他所预示的流派在巴托尼(Batoni)那里得到确定。后者当时被看做是艺术的“革新者”之一，他的对手跟他一样是一位平庸的画家，德国人拉菲尔·蒙格斯(Raphael Mengs)，这位蒙格斯在全欧主要以他的理论著作而著名，他与考古学家温克尔曼(Winckelmann)一道，鼓吹回归古典，提倡“理想的美”，这跟最严格意义上的新古典主义密切相关。

皮拉内西(Piranèse)是一位住在罗马的威尼斯人。他是一位有灵感的版画家，懂得如何保持想像世界中令人心动的诱惑；他对废墟的爱好表现在《古罗马》(1748年)以及《监狱》和《罗马的景色》等版画中。这些题材都是一些借口，使他得以表现极美的幻觉画面。

意大利18世纪充满了具有各种才能的画家，在这一动荡而变革的时代里，他们既对过去保持忠诚，又昭示了未来，因此，在那不勒斯出现了一个重要的装饰师画派，索利梅纳(Solimena)成为最后一位“幽暗主义”大师。而在热那亚，谜一般的玛涅阿斯科(Magnasco)用神经质般的、有力的笔触，创作出具有残酷幻想的构图世界，奇特而阴森，可以说终止了巴洛克式的表现主义，反映出了意大利18世纪的复杂性与差异性。

意大利巴洛克在德国与中欧都有不同程度的流传，在一批新一代的、增添了经验的法国建筑师与装饰师的努力下，有了很大的变化。然而日尔曼精神依然占据主流，它



卡纳莱托
(Canaletto)
(安东尼奥·卡纳尔,人称卡纳莱托)
《威尼斯的大运河和吉德卡运河》
(卡朗蒂尼收藏,罗马)。卡纳莱托追随凡维特利在罗马的榜样,在他的作品中表现威尼斯的真实景色。他在用光方面的探索使他自如、准确地表现出局部细节的真实性。这幅大运河和船工以及后景中圣母玛丽亚永福教堂很能代表艺术家的诗性语言。他在意大利的影响很大,在英国也很有影响。
摄影:© F. Rogamonti—A. Abbe/T

在18世纪的头十五年,产生了洛可可,在法国则被称为"罗卡伊"。巴洛克是优雅的、有运动感的,但很细腻,洛可可是德国的君王们与教会的疯狂。它的重要性也不能被过于夸张;它跟罗卡伊一样,只是18世纪众多趣味表现中的一个而已。

令人着迷,令人心动

从1680年到1750年间,在整个德国建起了许多皇家或王公们的城堡及城内的府第;各宗教团体建起了宏大的修道院与跟他们宣扬的贫穷原则不相符合的漂亮居所。但是,为了上帝的荣耀,怎么样的美也不为过,所以他们在朝圣地建立起辉煌的神殿,外边围上宽敞的建筑。不管是意大利建筑师,还是欧洲各地在意大利接受过训练的建筑师,都互相合



吉昂巴蒂斯塔·提埃波洛
(Giambattista Tiepolo)
《伊菲革涅亚的牺牲》
(1757年，瓦尔玛拉纳别野，维琴察附近)。提埃波洛在这里向韦罗内塞借用了仿真错视法画出的建筑以及明亮而清晰的色彩。但他表现出一种纯粹个人的幻想与优雅，使他具有了欧洲性的声誉。他的那些留出许多空隙的构图跟他的那个时代的巴洛克建筑风格十分相符。
摄影：Scala，Florence © Larbor/T



吉昂巴蒂斯塔·提埃波洛
(Giambattista Tiepolo)
《阿波罗用他的战车将他的未婚妻载向巴尔佩鲁斯》
(约1750年，维尔茨堡的居所，德国)。
摄影：© Lauros－Giraudon/T

作，共同建造。

奥地利得益于一位非同一般的人物——约翰·费舍尔·冯·埃尔拉赫(Johann Fischer von Erlach)，他为奥地利带来了一种深受兼收并蓄主义影响的新风格(圣博罗梅奥大教堂，维也纳，1716－1729年)。对庞大体积的强调，对效果的追求，表现在一种能够反映皇家辉煌的大型建筑中。那里对意大利巴洛克的怀念跟凡尔赛宫艺术混合在一起，就像在维也纳的施瓦岑贝格宫(1715年)、特劳特森宫(1716年)以及在其父去世之后由约瑟夫·埃马纽埃尔·费舍尔·冯·埃尔拉赫(Josef Emmanuel Fischer von Erlach)建的国立图书馆

亚历山大·玛涅阿斯科
(Alessandro Magnasco)
《刑室或宗教裁判法庭》
(局部，美术学院博物馆，布达佩斯特)。玛涅阿斯科的题材十分广泛，总是加上他幽灵般的想像世界，有僧侣、流浪者、受刑的犯人等等，好像都被一种狂热的躁动或者无法控制的力量将他们变换成了木偶。他渐渐少用色彩，用一种明暗效果去覆盖他的那些奇怪的场景，增添了一种幻想的因素，尤其当用在悲剧性的片断上时，他还不无残忍地将残酷的细节一一铺陈。
摄影：© A. Schiller－Arch. Corvina/T

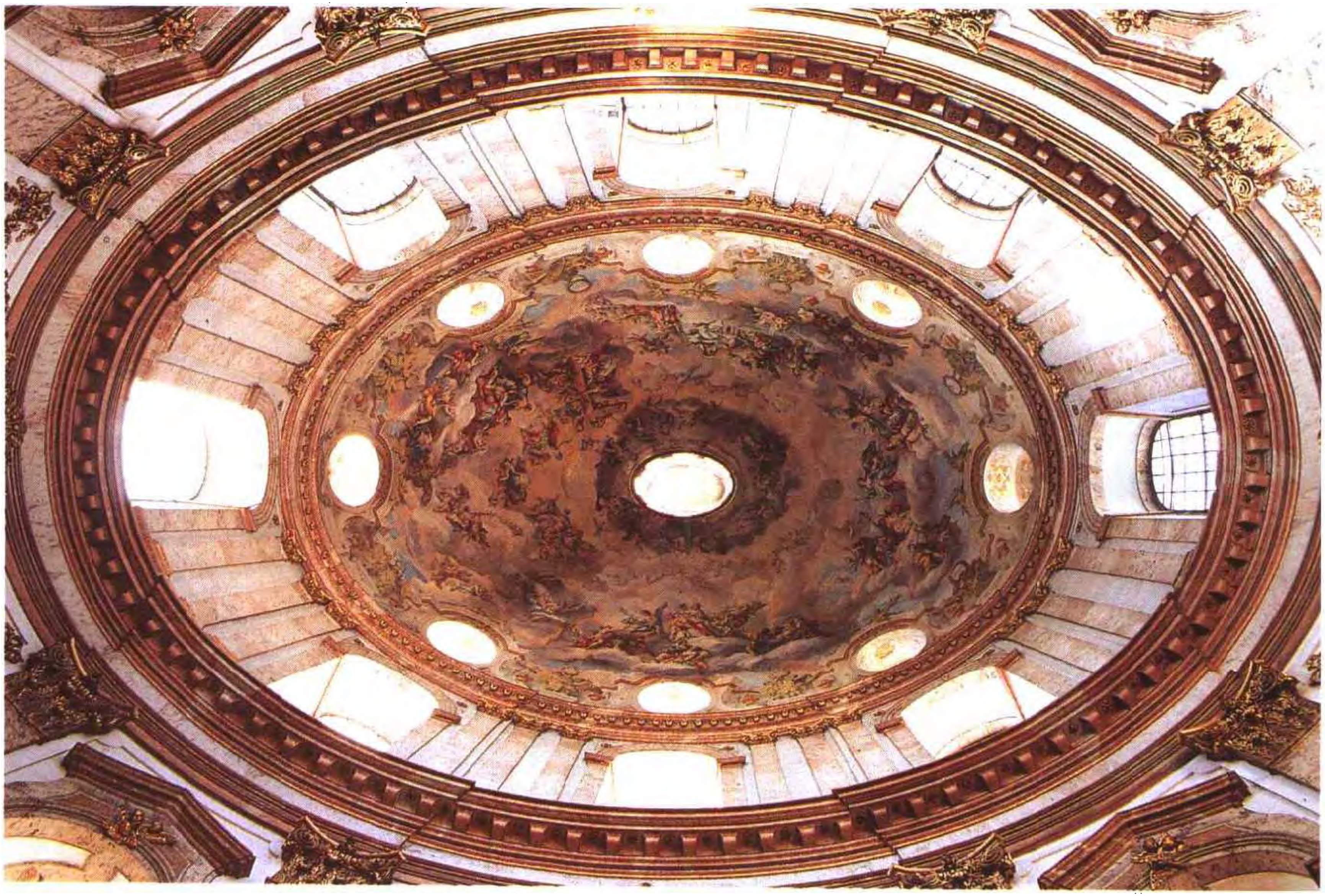


(1732－1737年)，而尼古拉·巴卡西(Nicola Pacassi)则完成了勋伯伦宫。

卢卡斯·冯·希尔德布兰德特(Lukas von Hildebrandt)的建筑颇丰。他的风格没有那么繁复，创建了一种宽大、阶梯居中的宫殿风格。维也纳的贝尔维代尔宫("楼阁"之意，俗称"美泉宫"，下宫建于1714－1716年，上宫建于1721－1722年)是巴洛克和凡尔赛宫艺术的伟大综合体；冯·希尔德布兰德特尤喜椭圆形状，将它们运用在许多教堂里。

桑克特·弗劳里安教堂与雅各布·布兰德托尔(Jakob Prandtauer)设计的麦尔克教堂的建造，开创了一系列在上、下奥地利建造富丽宏伟的教堂的先河，这些教堂都是以多彩的粉饰灰泥土和大理石装饰的，顶饰绘画，内置有动感的雕塑。在波希米亚，克里斯托夫·迪安兹恩豪夫(Christoph Dientzenhofer)在他建造的教堂中，加入一种独特的风格，因大量使用椭圆形状、曲线、反曲线和斜线而变得非常复杂，他的儿子伊格纳斯·基利安(Ignaz Kilian)更喜欢在以一个椭圆为中心的基础上再进行平面设计。布拉格和维也纳同是最多巴洛克风格建筑的城市。

德国洛可可风格建筑的丰富程度令人瞠目结舌。巴尔塔扎尔·纽曼(Balthasar Neumann)设计建造了维尔茨堡豪华的王公贵族居所，由提埃波洛装饰。他还建造了韦尔耐克城堡(1733－1737年)、布吕尔城堡、布鲁克萨尔城堡以及十四圣人教堂的楼梯。后者位于法兰克尼亚地区，空间与光线将具有极强的抒情性的装饰很好地衬托出来。在慕尼黑，一位



约翰·费舍尔·冯·埃尔拉赫
（Johann Fischer von Er-lach）
博罗梅奥大教堂的穹顶
（1716—1729年，维也纳）。这是该市最重要的巴洛克大教堂，由查理六世所建，目的是为了还1713年鼠疫期间许的一个愿。中央部分的前方有一个突出部分，带有大门，上有一个巨大的椭圆形的穹顶，覆盖住甬道和中殿，它由两根大立柱围着，这在冯·埃尔拉赫的作品中经常出现，让人想起古罗马来。
摄影：© H. Cham-pollion/Top

法国人——弗朗索瓦·库维列埃斯(François Cuvilliès)建造完成了漂亮的摄政王室内的小红黄剧院，饰有木雕与粉饰灰泥土。在位于纽芬堡城堡公园内的阿玛利安堡极有魅力的狩猎楼(1734－1739年)，他将法国式的罗卡伊与日尔曼趣味结合起来。

阿萨姆(Asam)兄弟是想像力充沛的雕刻师与粉饰灰泥土装饰专家，在巴伐利亚装饰了许多教堂，在慕尼黑建造的圣-让-耐波穆塞纳教堂(1733－1735年)，是对他们宏伟而繁复风格的大胆结合。他们的竞争者是兹麦尔曼(Zimmermann)兄弟，一位是画家，一位是雕刻家与建筑师，他们两人共同建造并装饰了上士瓦考(Suabe)地区最大的朝圣地斯坦豪森教堂。它的平面为椭圆形，可称得上是绘画、粉饰灰泥土和完全自由烂漫的装饰品混和一起的欢快节庆，空间处理体现了一种令人赞叹的对幻景意识的把握。

多米尼克·兹麦尔曼(Dominikus Zimmermann)修建的威斯朝圣教堂的平面也呈椭圆形。它的装饰之气派以及运用光线在厅堂和祭台间产生的戏剧效果，使它成为德国洛可可风格的教堂最为杰出的代表之一。

奥托博伊伦教堂是一个本笃会的教堂，由许多建筑师共同建造。所有光线与色彩交相辉映的效果，使得教堂内部如

阿德蒙特
(Admont)
本笃会修道院的图书馆
(1779年，奥地利)
在巴洛克时代，图书馆是一个巨大的大厅，其装饰特别豪华。后来又在墙面上装饰了巴尔托洛梅欧·阿尔托蒙特（Bartolommeo Altomonte）的壁画(1693—1783年)。这个图书馆跟阿尔滕堡(Altenburg)图书馆一起，成了整个奥地利最漂亮的图书馆。它的藏书柜是那么的狭小，就像被淹没在装饰的丰富与排场中一样。
摄影：© T. Schne-iders/T



乐章一般浑然一体，成为一个仙境般的剧院，人们的目光自然而然地会被引向在豪华的粉饰灰泥土、壁画和雕像间飞荡的天使群，其装饰既令人目眩，又令人心动。这种奇妙的魔力不属于逻辑，而是属于非理性和感性的亢奋。奥托博伊伦是德国南部巴洛克的最高表现形式。

在萨克森州的德累斯顿，玛塔乌斯·达尼塔尔·普波尔曼(Matthäus Daniel Pöppelmann)建造的洛可可风格的杰作——茨温格厅(1711－1722年)，是最优雅、饰满雕像的露天

巴尔塔扎尔·纽曼
(Balthasar Neumann)
布鲁赫尔城堡的主要楼梯
(1743—1748年，德国)。中欧和德国的楼梯是最豪华的，人们称它们为"楼梯间"。上饰粉饰灰泥土、立柱、女像柱和带有巨幅人物的绘画，它们的功能就跟纽曼的杰作在布鲁赫尔城堡中一样，将参观者引入一个美妙的世界。在德国，楼梯是最佳的上升主题，随着人们一步步向上走，就会发现越来越多惊奇的事物。它时刻伴随着参观者，而且跟纽曼的另一杰作——由提埃波洛装饰的维尔茨堡一样，引导人们去征服这一幻想的空间。
摄影：© T. Schneiders/T

演出厅。在普鲁士，腓特烈二世率领建筑师冯·克诺贝尔斯道尔夫(von Knobelsdorff)建造了波兹坦的无忧城堡(1745-1747年)，其灵感源于凡尔赛宫的大特里阿农；他还在柏林建了市政厅、许多其它城堡以及大歌剧院，(1743年)。但在普鲁士，由于君王让许多德国雕塑家到他的花园中工作，所以洛可可只是昙花一现，很快就又被古典主义占据了上风。在那些娴熟的装饰师们将宫殿转变成奥林帕斯山、将教堂变成天堂的同时，法国式的古典主义一直影响着流传很广的肖像



约翰·米歇尔·费舍尔
(Johann Michael Fischer)
奥托博伊伦修道院教堂天顶画
(士瓦本省)。这座本笃会教堂以三位一体为主题，建于1737—1740年间，是在德国南部的巴洛克风格的最后表现。似戏剧一般的布景在令人眩晕的气氛中展开各种天上的人物，讴歌上帝的荣光。各个空间的组合，光线的分配，色彩丰富的装饰的轻松活泼与排场，一切都使这座上帝之屋成了天堂之门。
摄影：© Dagli Orti



艺术，其代表人物是在德累斯顿、曼海姆和柏林非常活跃的、具有很大影响的法国画家阿曼德·范洛(Amédée Van Loo)和安东尼·佩斯纳(Antoine Pesne)。

洛可可在家具装饰中重新出现，主要是靠被称为“有魔力的大师”、并已带有日尔曼趣味的库维列埃斯的模式，同时体现在矫饰、讲究异国情调的金银器上。在陶瓷业，1705年波特格(Böttger)发现了高林土，驱使萨克森地区的选帝侯兼狂热的收藏家奥古斯特·勒福尔(Auguste le Fort)创立了梅森陶瓷手工场，受到洛可可相当大的影响，后来又受到塞弗尔手工工场风格的影响，其中由康德勒(Kändler)制模的小玩艺



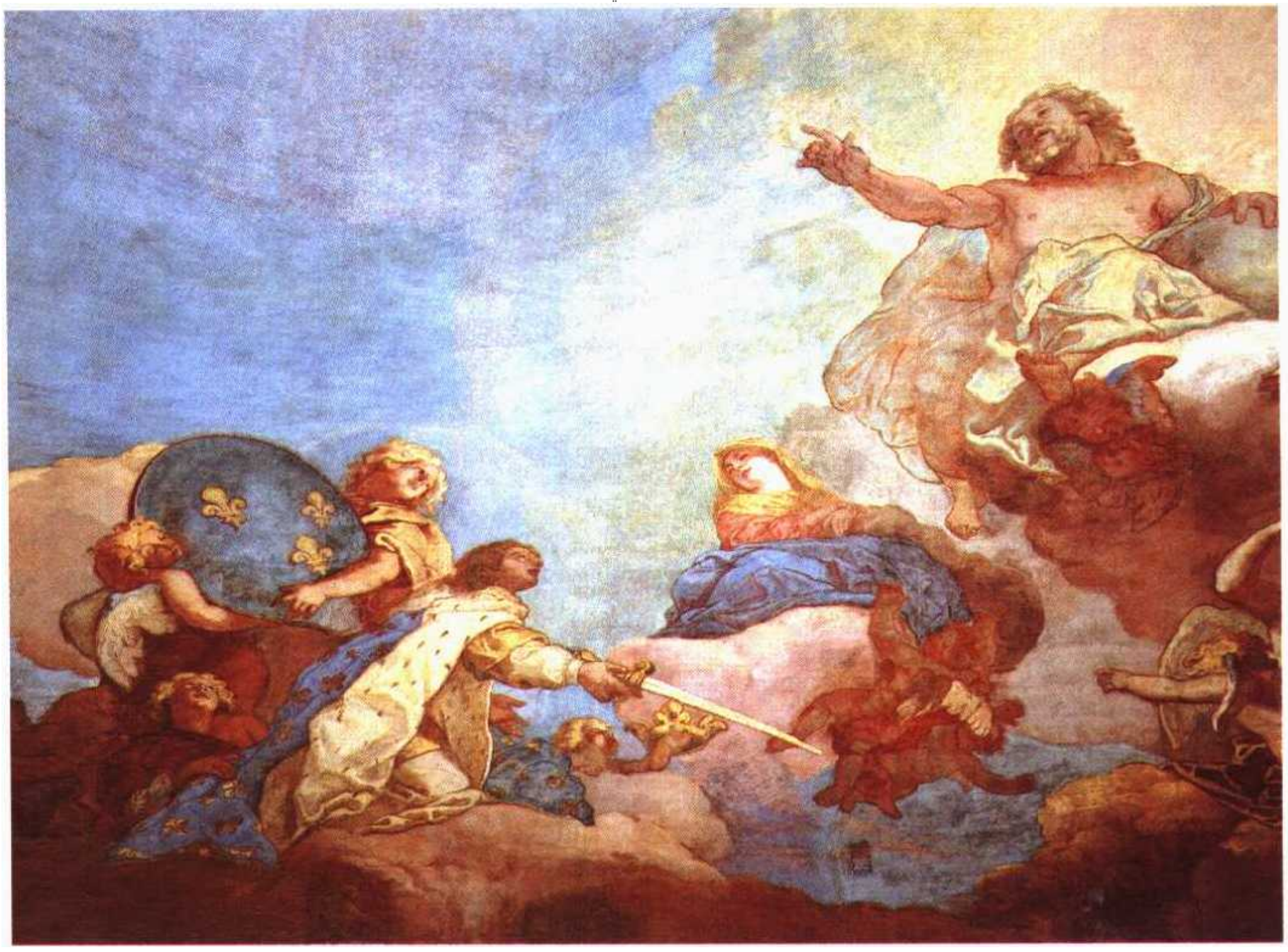
阿戈斯蒂诺·洛齐
(Agostino Locci)
维拉诺城堡
(约1725年，华沙附近)。对18世纪的波兰建筑艺术、意大利艺术的影响是具有决定性意义的。
摄影: © *J. Mahowski — Interpress/T*

受到了极大的欢迎。与许多新的手工工场一道，梅森陶瓷手工场使得对"萨克森陶瓷"的喜爱广为传播。1718年始建的维也纳手工工场也具有相当的声誉。波希米亚的玻璃工场的彩色水晶，经过雕琢与雕刻，也是为时人所珍的精品。



玛塔乌斯·普波尔曼
(Matthäeus Pöppelmann)
茨温格厅
(西楼，1709－1738年，德累斯顿)。这座有橘园围住的优雅的城堡挣脱了法国的影响，是德国洛可可风格中的杰作。
摄影: © *P. Almasy/T*

法国艺术与罗卡伊趣味



查尔斯·德·拉·福斯
(Charles de La Fosse)
《圣路易被音乐天使围着，向基督献上他的武器》
(残军院的穹顶的天顶画，1702—1704年，巴黎)。拉·福斯是"鲁本斯派"的领袖，强调色彩，跟"普桑派"，即强调素描的人相对立。他是路易十四统治时期最伟大的装饰师之一。路易十四让他给残军院的穹顶装饰留出更多的"空隙"，以便能够更好地通向天穹。他的手法极其娴熟，色调极其丰富，以基督的形象为中心，接受这位笃信基督教国王的武器，要知道，他的武器总是为宗教服务的。
摄影：© musée de l'Armée

在路易十四去世之后(1715年)，代表着一个世纪的风格崩溃了。摄政时期解放了风俗，凡尔赛宫被遗弃了，新的社会在巴黎建起府邸，在外省建起城堡。年老的国王在去世前已经预料到这些变化，他在芒萨尔为凡尔赛宫的新动物园的设计图上写下了这样一句话："到处都应当是童年。"这所谓的"童年"，就是游戏、田园剧和喜剧，在国王的命令下，作为战利品代替了寓意或战争的象征。罗伯特·德·高特、波夫兰(Boffrand)、佳布里埃尔(Gabriel)都追随了这一条道路。所以摄政时期接受了一个已经肇始的运动的遗产。当小国王路易十五与王室回到巴黎的时候，一种追求更为轻盈的装饰，带有颜色更浅的木饰，更小的房间以及家具带有更为柔和的形状的"现代"趣味已经传播开了，这些家具的直角形边角被半月形缺口、贝壳饰或花叶饰所遮盖。罗卡伊风格就嫁接在这一变化上。

绘画也变化了。勒布朗创立了一种既受益于普桑，又受益于意大利巴洛克的宏伟装饰风格；虽然他的追随者们非常尊敬他所定下的规则，但都没有能抵制住趣味的变换。从18世纪初期开始，在"普桑主义者"(即素描的无条件的支持者、普桑的追随者)，与"鲁本斯主义者"(即对色彩狂热无比的鲁本斯的追随者)之间的争论成了"古今"之争，最后还是色彩派占据了上风。在残军院的穹顶上，查尔斯·德·拉·福斯(Charles de La Fosse)创作了《圣路易被音乐天使围着，向



杰尔曼·波夫兰
(Germain Boffrand)
苏碧斯府邸的椭圆厅(1732－1739年，国家档案局，巴黎)。波夫兰建造了许多巴黎府邸，他完成了德拉麦尔在沼泽区始建的苏碧斯府的工作。这个厅是罗卡伊木工的杰作，白色、金色相间，饰有纳图瓦尔的八幅作品。
摄影：L. Joubert
© Larbor/T



伊阿辛特·里戈
(Hyacinthe Rigaud)
《巴尔的骑士卢卡斯·休伯的肖像》
(1722年，艺术博物馆，巴尔)。里戈在绘制明亮而豪华的肖像时总是得心应手，这成了他的一个特色。在他那里，面部不是像在佩洛诺或夏尔丹那里一样是灵魂的反射，而是一种机智、有诱惑力或杰出人格的表现，他有时将这种性格跟在舞台上一样真正地导演出来。里戈创立了身着盛装的肖像，从18世纪的上半叶开始在欧洲的王室中大为流行。
摄影：© Colorphoto Hinz/T

基督献上他的武器》的天顶画，色彩占有明显的重要性，成为现代性的宣言；在巴黎的升天大教堂的穹顶以及凡尔赛皇家教堂的后殿，皇家教堂的穹顶以及皇家宫殿的埃涅阿斯长廊(被毁)，安东尼·夸佩尔(Antoine Coypel)在1703到1705年间，展示出他那令人惊叹的鲁本斯式的力量。他在那里用热情的才华更新了伟大世纪的装饰传统。



镶嵌了玳瑁与铜器的柜子
据称是安德烈－查尔斯·布勒(André — Charles Boulle)制作的(18世纪初，装饰艺术博物馆，巴黎)，布勒的名字被用来指一种将铜器与玳瑁根据复杂的装饰主题而连结起来的镶嵌板典型，虽然他并不是那种风格的发明者。
摄影：L. Joubert © Larbor/T

走向简洁

肖像画放弃了路易十四时期的官方画家里戈的华丽、铺陈的夸张风格，开始转向一种更为人道的表现，反映模特儿的心理与社会阶层；里戈(Rigaud)所擅长的王室肖像渐渐让位于他同样擅长的个人画，如他母亲的肖像《玛丽·塞尔的双重肖像》(1695年，卢浮宫博物馆)。拉日利埃(Largillière)成为资产阶级和贵族以及家庭生活的画家，如《托马斯·吉尔曼

和他的妻子》(1736年，古尔本基安基金会，里斯本)、《漂亮的斯特拉斯堡女人》(1703年，斯特拉斯堡博物馆)，弗朗索瓦·德·特洛伊(François de Troy)也擅长此类画。

现实主义在雕塑中也得到了胜利，让-巴普蒂斯特·勒莫阿纳第二(Jean-Baptiste II Lemoyne)追随着柯塞沃克的传统，成为对表现模特儿性格最为关注的肖像画家，但他也搞大型艺术，与他同样热情于此道的有埃德梅·布沙东(Edme Bouchardon)，他也一样擅长胸像。他在罗马住了许多年，在那里研究古代与巴洛克。他获得许多订制，其中最珍贵的就是巴黎格勒诺布尔街的四季喷泉(1739-1745年)，他那宏伟的风格预示了新古典主义。

历史绘画和宗教绘画都为时人所欣赏，但是在这一领域，华丽的铺陈也让位给了自然和简洁，它们随着时代的精神而变化，就像装饰师一样。装饰师们开始接受新兴的时髦，追求在家庭生活或享乐生活中的隐私感。克洛德·欧德兰第三(Claude III Audran)接过了让·贝兰(Jean Berain)

查尔斯·德·拉·福斯
(Charles de La Fosse)
《从水中救出摩西》
(约1700年，卢浮宫博物馆，巴黎)。这幅作品原先是为了凡尔赛宫的小房间而绘制的，本应代替普桑的两幅同样题材的作品，但人们与其觉得它像是一个《圣经》中的场景，更觉得它是一个上流社会中风雅的谈话场景。对用光的追求，蓝色与黄色的和谐，穿着当时服装的人物的运动，使这幅作品显得受到了鲁本斯与韦罗内塞的双重影响。查尔斯·德·拉·福斯是“鲁本斯派”的领袖之一。在这场古今之争中，赞同色彩的人跟赞同素描的人，也即普桑派，相对立。
摄影：H. Josse
© Larbor/T





安东尼·华托
(Antoine Watteau)
《向西苔岛朝圣》
(1717年，卢浮宫博物馆，巴黎)。当华托在1712年被允许进入皇家美术学院的时候，他未来的同事让他自己选择一幅"入院画"。五年之后，他才因这幅以前被人称为《发舟西苔岛》的画而入选。这是他的"雅会"作品中最著名的一幅。仿佛漂亮、年青的人们在一个秋季公园的美好布景下，跳起了或难以定情、或互相信任、或缺乏耐心、或痴痴等待的芭蕾舞。爱情岛的主题不止一次让华托感兴趣，华托通过它表达他自己对爱情的幻想或怀念。这幅作品既是出发去岛上，又可被看做是从岛上回来，既是场景的凝固，又是行动的开始；既是一个瞬间，又是处于时间之外的永恒。另外还有一幅版本，一般称之为《发舟西苔岛》，被普鲁士的腓特烈大帝在1752年与1765年购得，今天存于柏林的夏洛顿堡城堡。
摄影：© Focus/T

的具有想像力的幻想世界，成为装饰布满了"奇趣"与异国情调饰物的小珍品收藏橱的专家，但他跟克洛德·吉约(Claude Gillot)一样，也是演员们的肖像画家，是华托的老师。

安东尼·华托(Antoine Watteau)在他的短短的生命中(他死于1721年，年仅三十七岁)为摄政时期带来了"雅会"的充满忧郁和魅力的、虽然有些暧昧的隐私的优雅。他的艺术既有诗性又有现实性，完全属于18世纪，符合它对严肃而怀旧享乐的趣味；通过节庆与化装来逃遁生活，带有焦虑与不满足的自由追求。《发舟西苔岛》(卢浮宫博物馆和夏洛顿堡城堡，柏林)、《法兰西剧院的演员们》(大都会美术馆，纽约)、《乡间消遣》(瓦拉斯收藏，伦敦)、《吉尔》或称《彼埃罗》(卢浮宫博物馆)、《音乐会》(达赫莱姆博物馆，柏林)、《吉尔圣标牌》(夏洛顿堡城堡，柏林)等作品，表现出他灵感的多样性以及他对活生生的现实生活的钟爱。他经常直接到街上，到剧院里，用准确而带有热情、幻想的笔进行肖像写生或速写；这些都成了资料，一系列的人物与日常生活情景的积累，日后都用于他的作品中。

这位敏感的人，为爱所弃的人，用他非常独特的方法去暗示心灵的感受与悲伤，带有节制的优雅表现出感情的交流。他在构图中以及节奏中表现出同样委婉的细腻；他有布景感，他的人物在布景中伸展，就像芭蕾舞剧中一样，有秩序而带有机动性的自由；他喜欢色彩，寻找光线的效果不是为了光的耀眼，而是追求光的细微差别，他轻灵而清新的笔触有时用大块色块覆盖到茶褐色的底色上去，用极为精妙的

右页：
尼古拉·朗克莱
(Nicolas Lancret)
《生命的各个时代：童年》
(1735年前，国立画廊，伦敦)。这一系列的四幅作品完成于1735年前。那一年的7月30日，朗克莱向美术学院捐献了八幅他制作的版画，它们分别表现《童年》、《少年》、《青年》与《老年》，体现出了朗克莱才能的雅致与多样性，尤能通过变换各种装饰系列，赢得爱好者们的心。他是华托的追随者，追求“雅会”，并继续挖掘它那神秘与诗性的优雅。当然，他没有《吉尔圣标牌》作者的那份天才。他是一位现实主义者，对他来说，“雅会”不是一种想像力与幻想的创造物，它透过趣味的影响和时代的风俗，跟日常生活密切相关。朗克莱为他的那些大都充满了魅力的主题，找到了活生生的现实生活的坚实基础，但没有太多的深度与道德教益或精神上的伸展。
摄影：E. Tweedy
© Larbor/T

色调配合产生出光的吸收与反射。

在华托之后，“雅会”为尼古拉·朗克莱(Nicolas Lancret)和让-巴普蒂斯特·帕特尔(Jean-Baptiste Pater)带来灵感，它也影响了巨大的装饰绘画。弗朗索瓦·勒莫阿纳让凡尔赛宫的赫拉克勒斯厅天顶画(1733－1736年)体现出一种清新、色泽明丽的热情，前承鲁本斯，后启布歇直陈的感性。

布歇与女人的世界

在华托带有布景的素描中就出现了罗卡伊；梅索尼埃(Meissonnier)即鞠斯特·欧莱尔(Juste Aurèle)、奥普诺尔德特(Oppenordt)、让·蒙东(Jean Mondon)、皮诺(Pineau)等人的作品中流露出一种体现在细节中的风景如画，在装饰背景中对曲线与反曲线以及不对称的爱好。这种趣味用一种几乎荒唐的繁复代替了巴洛克的丰富运动感，但这种荒唐还是比不上日尔曼洛可可效果上的过分累赘和追求。

一种新的装饰样式出现了。现实主义的题材，不管是动物还是植物，与饰有椭圆形的贝壳饰、棕榈叶饰、龙与带翼的蛇、带边的涡形装饰以及飞翔的小爱神们混合在一起；所有这些因素都交叉蛇行，缠织在一起，其中镂空饰占主导，既起伏又蜿蜒，一直延伸到建筑物的中楣上，在镜子边环绕，使粉饰灰泥土壁很有生气，色彩非常鲜艳、清新；光线从此进入了房间，使各种微妙差别在一起交响合唱。家具也开始变化了，它们变得大腹便便，脚部开始变成曲线形，直线从此被排除出外。



木工、金银饰工匠、雕刻家们都追随潮流，但不忘记隐私与舒适已成了那个社会的口



号。这一社会欣赏轻盈、细致的家具、金碧辉煌的天花板和镜子。门框上方画板或者小画幅变得更可爱，甚至讨人欢心。女人的世界开始了。

哈尔都安–芒萨尔的小舅子兼合作者罗伯特·德·高特毫无困难地在他的贵族府邸装饰中跟摄政时期的精神相适应，而吉尔曼·波伏兰，他的学生，则在其中游刃有余。他并不完全接受罗卡伊的所有幻想，而是很有趣味地运用它们。在1704－1705年间由彼埃尔·阿历克斯·德拉麦尔(Pierre Alexis Delamair)修建的苏碧斯府邸的房间中，他传播了一种微妙而多花饰的风格，巧妙地运用了大镜子的透视效果以及在白色与金色的木质装饰品上的光线关系。布歇、特雷默里埃尔(Trémolières)和纳托阿尔(Natoire)的神话与艳情题材的绘画令人赏心悦目。这是在1735到1740年间由各种不同的手工艺职业的人共同合作的杰出例子，是路易十五统治下的最美的装饰整体之一，特别是公主若安–苏碧斯的闺房以及著名的椭圆厅，是细木工匠们的杰作。

左页：
洛登(Roden)水壶
18世纪初期（装饰艺术博物馆，巴黎），
摄影L. Joubert
© Larbor/T

从外表上看，波伏兰的建筑要简单得多，他建造的许多巴黎府邸可以为证。彼埃尔·卡伊托(Pierre Cailleteau，人称拉叙兰斯〔Lassurance〕)、德拉麦尔、莫莱(Mollet)、布莱(Bullet)、库尔托纳(Courtonne)也同样非常时髦。在表面上，



"世界之创造"时钟
由法国驻印度殖民官杜布雷为戈尔孔达的国王所制造（1754年，凡尔赛国立博物馆）。这与其说是个日常用品，不如说是件艺术品。这个时钟的风格是罗卡伊的，表现出18世纪雕刻工的娴熟技巧。
摄影：© M. Lavrillier/T

罗卡伊只限于阳台上复杂而做鬼脸一般的托架，比方在位于弗朗索瓦－米隆街上的赫诺尔特府邸，或者在勃拉克街的两个勒·列埃弗尔府邸。而岛上的圣－路易街的舍尼佐府邸，带有虫蚀饰的墙角石及在通马车的正门上有一块饰有牧神头的拱顶石。

在佩莱恩克·德·莫拉斯府邸(即比蒙府邸，罗丹博物馆，1728－1731年)，雅克·佳布里埃尔第五(Jacques V Gabriel)和让·欧佩尔(Jean Aubert)建起了在路易十五风格初期最有特色的贵族居所；欧佩尔还是尚底伊巨大马厩的作者，他在1722－1724年间建造了拉赛府邸(现为众议院主席的住宅)，它的建筑布局和内在装饰既豪华又细致，对当时的艺术家起了相当大的影响。

在重新找到了隐私之后，小型雕塑开始找到了自己的位置；克洛迪翁(Clodion)和法尔康涅(Falconet)的优雅有些矫揉造作。但当法尔康涅创作大型雕塑－－圣彼得堡的彼得大帝骑马像时，他完成了一件杰作。

各处的花园内布满了朗贝尔－西吉斯贝尔·亚当(Lambert－Sigisbert Adam)的雕塑，而他的儿子，尼古拉－塞巴斯蒂安则在南锡附近的篷－色古尔教堂内修建了叶卡捷琳娜·奥帕林斯卡(Catherine Opalinska)女王的陵墓(1749年)；让－巴普蒂斯特·勒莫阿内第二(雕像《维尔图姆和波默纳》，1760年，卢浮宫博物馆)、布沙东、纪尧姆·库斯图(著名的《玛尔利群马》的作者，1740－1745年，卢浮宫博物馆。在香榭丽舍大街上和玛尔利，都有仿制品)等人的作品到处可见，教堂也开始接受有动感的人物或者人物群像，如勒莫阿内在圣·洛克教堂的《基督的洗礼》。神甫朗该·德·吉尔基(Languet de Gergy)的坟墓，由米开朗基罗·斯洛德兹(Michel－Ange Slodtz)建造，他是18世纪雕塑世家的后代，正如亚当、勒莫阿内或库斯图家族一样。

巴洛克的遗风还是源源不断地表现出来，尽管有人抵抗；在库斯图那里就可以看出来，但主要还是在罗伯特·

法尔康涅
(É. Falconet)
《浴女》
(大理石，卢浮宫博物馆，巴黎)。这一细致微妙的女性像表达出了18世纪含蓄的优雅，而塞弗尔的本色胎塑更增添了这种素雅。
摄影：© C. Jean/RMN



勒·洛林(Bobert Le Lorrain)那里，他的《太阳的马群》(约1740年)以浅浮雕的形式雕刻在若安府邸马厩的正面，那些马精神抖擞，以无法驯服的气势奔向饮水池。

罗卡伊风格有了自己的画家，他就是弗朗索瓦·布歇(François Boucher)。他那矫饰的优雅，永不满足的感性以及他的幻想，跟这昙花一现但又知道融合生活与艺术的风格完全相符。当路易十五在1723年成人之时，摄政时期就结束了；两年之后，路易十五娶了虔诚而无才能的玛丽·莱克辛斯卡(Marie Leczinska)，与她一起生了十个孩子。但是这位路易十四的孙子，据说"跟爱神一样英俊"，生性犹豫，易受人摆布，并不适合做国王，他从1745年起被蓬巴杜(Pompadour)侯爵夫人所左右，这位贵妇在文学与艺术领域的作用是非常大的。女人的统治确立了。

布歇的统治也是非常重要的。他是惟一的一位法国画家，能够通过王室对城市、学院、歌剧院、高伯兰手工工场的影响，推广他那极为广泛的作品，创立起一种新的生活艺术。他为他那个时代的社会赋予了一种理想美，社会热情地接受了它。他不断地提供神话中的拥抱和自由爱情的场景－－他画出了鹿苑，他很讨人喜欢，在侯爵夫人为了使她的国王情人排遣永恒的无聊而组织的享乐生活中，他是不可缺的。布歇的问题在于他的画画过了头，带着令人眩晕的才华，融合了宗教、仙女与女仆、宗教与戏剧、轻与重，而这一切通过对透明、丰满肉体的美妙表现，外加暗色的肌肉、粉红色的云、飞起的被单、波浪的颤动与成群的小天使裸童。光线为他绘画的混乱带来了一定的一致性，狄德罗因之而称他为"伟大的吵闹者"。

神话画《赫拉克勒斯和奥姆法尔》(普希金博物馆，莫斯科)、《维纳斯向伏尔甘借武器给埃涅阿斯》(1732年，卢浮宫博物馆)、《维纳斯的梳妆》(国立博物馆，斯德哥尔摩)；风俗画或艳情画，裸体或只着内衣的雕像《棕色头发的大宫女》(卢浮宫博物馆)，风景田园

画，异国情调隐私画《系吊袜带的女士》(1742年，提森-波尔纳密斯扎收藏，卢加诺)；肖像画《蓬巴杜女士》(1756年，阿尔特画苑，慕尼黑)；宗教画《世界之光》(1750年，里昂博物馆)，布歇尝试了所有的体裁与题材，为挂毯画图样，为瓷器、为塞弗尔或者文森的素胎瓷制模子，为歌剧与喜剧画布景，甚至为圣罗朗市场上的剧场画布景。但是他总是缺乏说服力，因为他提供的工作再精致，也无法拯救他的致命弱点：到处都是人工做作的迹象。



弗朗索瓦·布歇
(François Boucher)
《维纳斯的梳妆》
(1746年，国立博物馆，斯德哥尔摩)。布歇对这一主题进行过多次处理，效果不一。他的敌人们称他只画些"小玩艺儿"。那些洛可可的敌人们不喜欢这位蓬巴杜夫人的肖像画师作品中的金黄色丰满的肉体、小天使、华丽的衣饰和金色的饰物。这一主题经常跟《维纳斯的胜利》一起配套创作，两个主题都显示出布歇的神话灵感。在这幅斯德哥尔摩的画中，有日期、签名。艺术家肆意表现衣饰的宽大与华丽，使这幅作品成为一个隐私的场景、一个闺房生活的片断，这跟它的去向也相符合。它是六幅门框上方画中的一幅，是由一位瑞典的大艺术爱好者——建筑师卡尔·哈尔勒曼(Carl Härleman)向法国艺术家们订制的。《维纳斯的梳妆》轮到布歇来画。他跟瑞典的关系总是非常有收益的，他因这幅画收了五百镑的酬金。
摄影：© Colorphoto Hinz/T

人、自然和理性



让－路易·德普雷
(Jean-Louis Desprez)
《庞贝古城，伊希斯庙》
(素描，1777–1778年间为"圣农赴那不勒斯和西西里的风景如画之行"而作，装饰艺术图书馆，巴黎)。1765年开始了伊希斯庙、角斗士兵营和两个剧场的清扫工作。版画家德普雷于1777年来到罗马，积极参加弗拉戈纳尔和于贝尔·罗伯特的朋友神父理查德·德·圣农组织的"……风景如画之行"，1781—1786年发表了四卷本游记，德普雷在里面画了许多赫库兰尼姆和庞贝古城的风景。
摄影：© Dagli Orti

布歇的艺术是否威胁了法国绘画的传统？许多人都这么想，尤其是那些开始被装饰与"雅会"的神话所吸引的艺术家，如纳图瓦尔、卡尔·范洛、J·拉格勒内(Lagrenée)、J·彼埃尔(Pierre)。但他们后来都改变了，开始掀起对"高尚体裁"的推崇。罗马的法兰西学院在整个意大利推广这种思想，1738年，德·特洛伊(de Troy)被任命为罗马学院的院长，1751年，任命纳图瓦尔为院长，这都说明了这一声望极高的机构对古典主义追求。而在德国则相反，布歇的趣味广为流传，从者颇众。

从意大利开始出现了盛大的回归古典主义的活动，蓬巴杜夫人在无意中成了起因之一。她在1750年派她的侄子德·凡迪埃尔(de Vandières)殿下前往意大利。他带了许多艺术家同去，其中包括雕塑家尼古拉·科辛(Nicolas Cochin)和建筑师苏夫洛(Soufflot)。

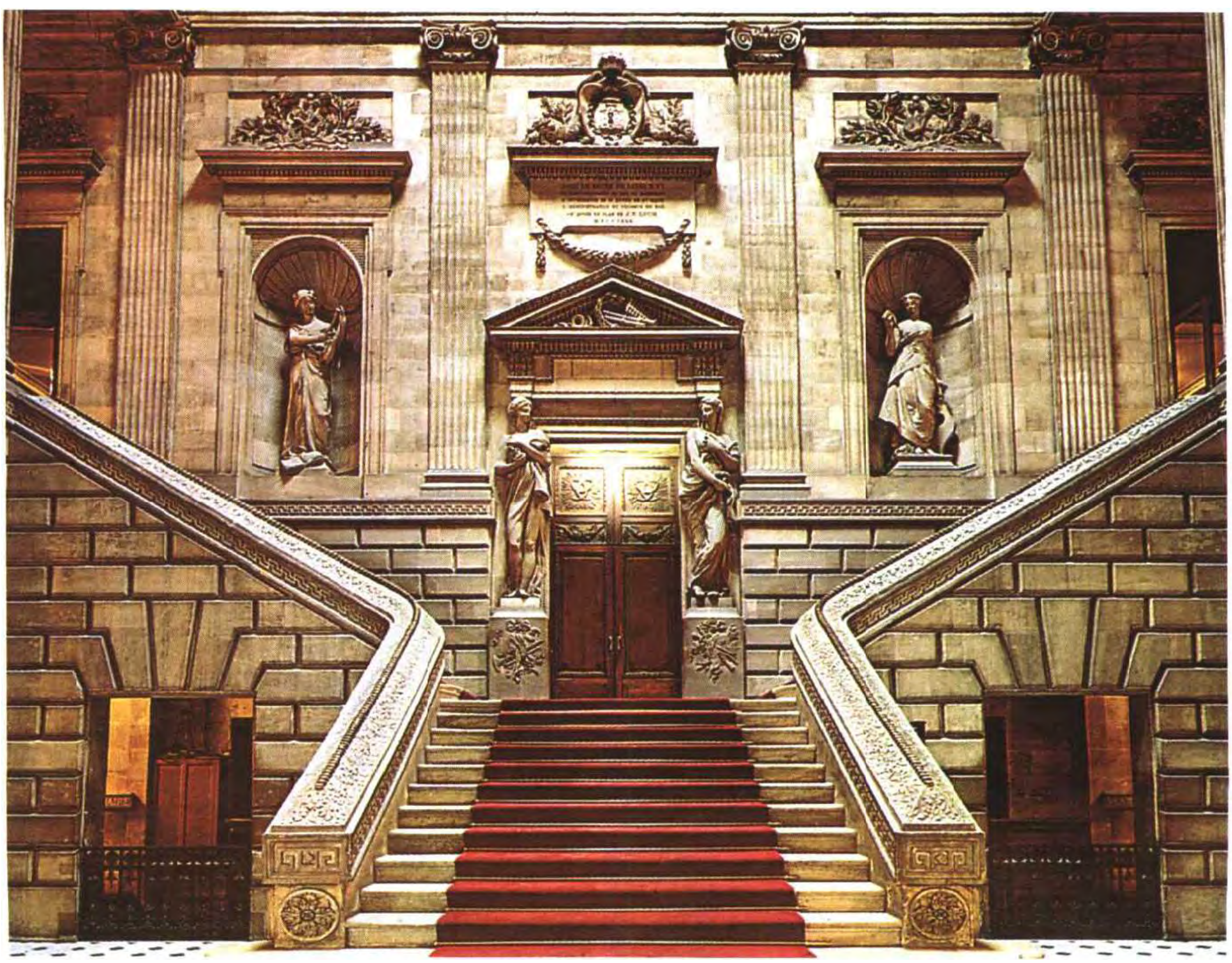
侯爵夫人的初衷只是让她年青的侄儿可以得到一些艺术教育，她对他寄以厚望。但是，这次持续了两年的旅行有了更为重要的后果。凡迪埃尔被封为玛里尼(Marigny)侯爵，在1754年成为建筑院院长，自然而然地在科辛的帮助下，将法国艺术转向一种建立在回归"崇高"和对古代崇敬基础上的古典主义。科辛是一位坚决的、对布歇的"小玩艺"深恶痛绝的对手，他是研究理论的艺术批评家和雕塑家，在这场学院派的回流中，大力推广了一种对古代的喜好。

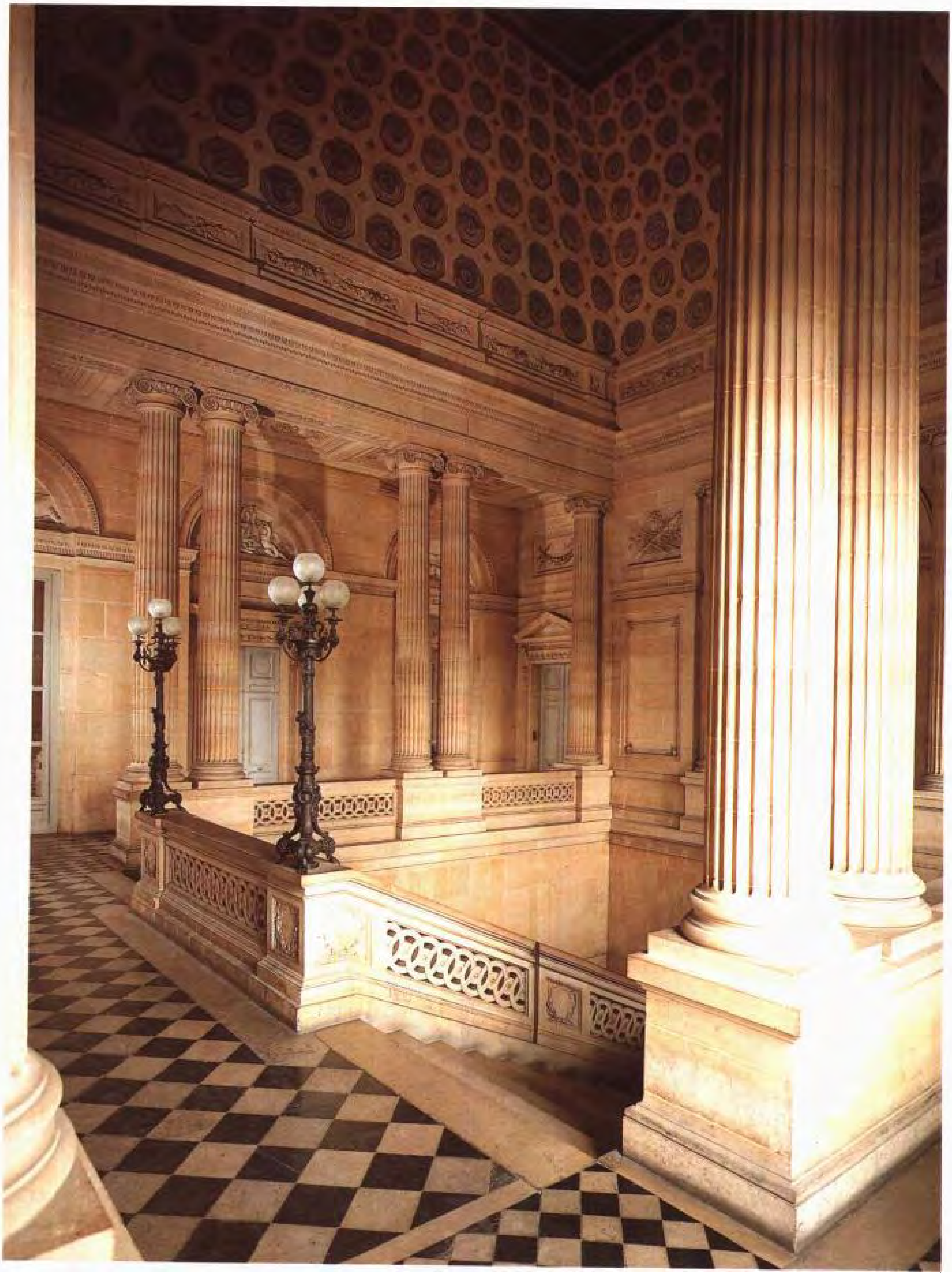
1738年起，赫库兰尼姆遗址被发现，1740年到1744年间，帕埃斯图姆(Paestum)庙开始考古发掘工程与研究，接着

尼古拉·路易
(Nicolas Louis)
波尔多市剧院内的大型阶梯(1773—1780年)
大厅内的空间在这里用一种一般用于宫殿的正面的建筑语言来处理，给了它一种严肃而庄重的特点。
摄影：A. Danvers
©Larbor/T

是在1758年庞贝古城的发现，其影响极其广远，这些事件都刺激着这一“回归古代”的运动。许多艺术收藏家、作家们都投身其中。

画家们反对布歇，正如建筑师、装饰师们反对罗卡伊一样。雅克—弗兰西斯·布隆岱尔(Jacques François Blondel)作为理论家比作为建筑师更为活跃，他大力谴责“对贝壳、芦苇、棕榈和植物的滥用”，提出应不断坚持规则和比例，而人们因过分的装饰居然将它们忘得一干二净！他认为迫切需要回归古代，回归到17世纪的大师们，尤其是弗朗索瓦·芒萨尔那里去。雅克—安吉·加布里埃尔(Jacques—Ange Gabriel)也这么认为。他是路易十五时期的主要建筑师雅克·加布里埃尔第五的儿子，从未去过意大利，而是从法国古典传统的延伸中汲取灵感。路易十五广场(如今的协和广场)从1755年起开始建造，和它旁边的两个主要建筑与军事学院(1751－1775年)一样，是新风格的光辉宣言。这两个杰出的建筑设施跟那些王室总管们进行的大规模的城市整置运动是同时期的，这些运动主要在外省：波尔多、莱纳、第戎、图尔、凡尔赛、鲁昂，在那里建起了市政府大楼、医院、教堂、凯旋





雅克・德尼・安东尼
(Jacques Denis Ant –
oine)
巴黎钱币博物馆大楼的主楼梯
(1768 – 1775 年)。

1768 年安东尼参加建造新的钱币博物馆大楼竞赛时还默默无闻。结果他获了奖。他的计划跟路易十四风格的大型廊柱背道而驰，其简洁的和谐可以从主阶梯上看出来。该阶梯两次盘旋，饰有精美的雕有交错纹的扶手。带凹槽的爱奥尼亚柱带来节奏感。

摄影：© Lauros Giraudon

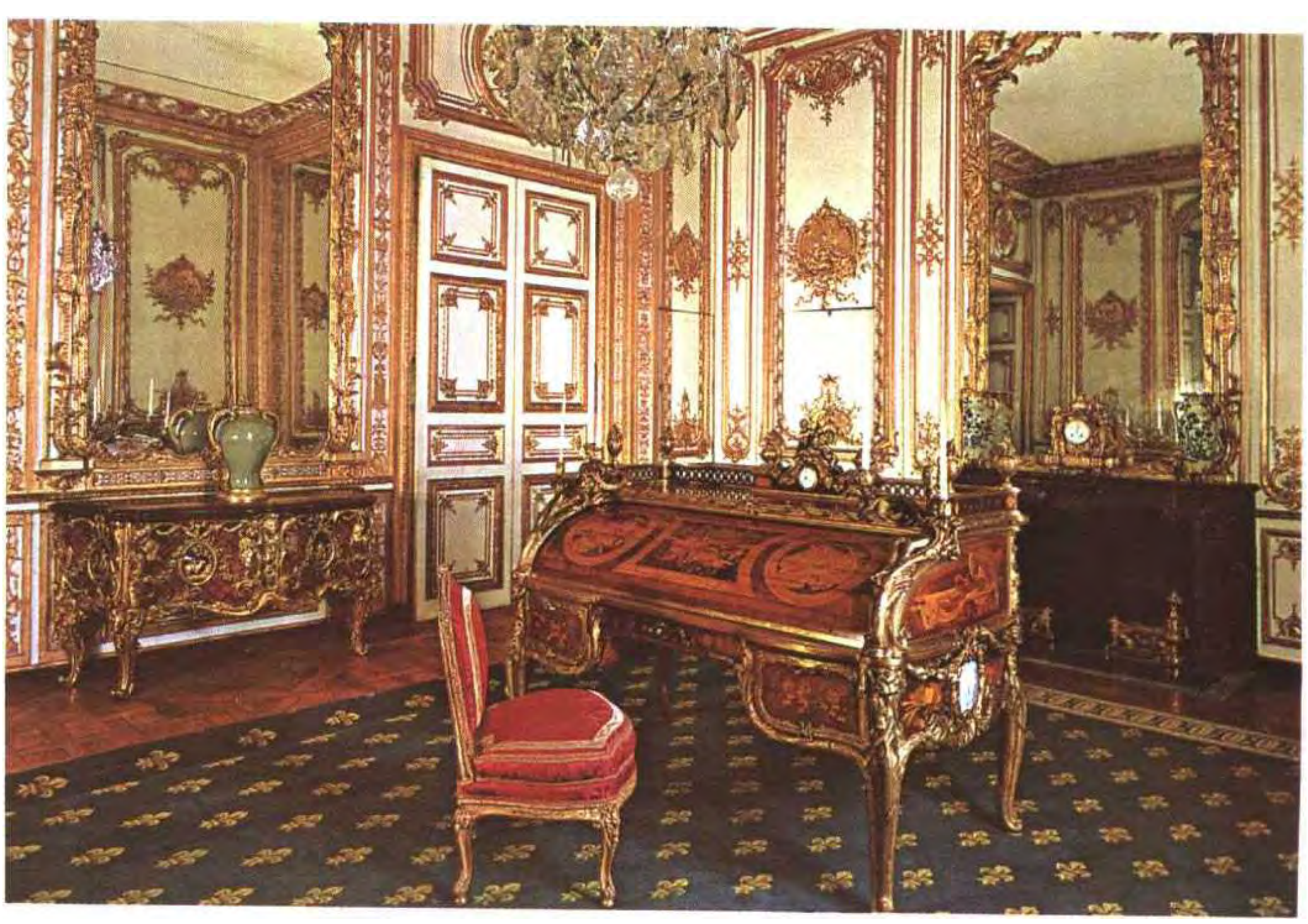


大卫·罗恩特根
(David Roentgen)
彼埃尔·金特辛
(Pierre Kintzing)
《古钢琴女演奏家》
(自动木偶、1785年，国立技术博物馆，巴黎)。时钟与自动木偶的流行体现了18世纪对科技小玩艺儿的爱好。
摄影：© J. Feuillie—CNMH/T

门、喷泉和桥梁。许多矗立着国王像的大型广场出现了；原先的城墙变成了人行道或花园，如尼姆的喷泉花园和蒙彼利埃的秘鲁花园。

加布里埃尔有许多来自王室的重要订作，其中包括在凡尔赛宫的小特里亚农宫和歌剧院，他掀起的潮流有许多追随者。贡当·德·伊夫里(Contant d'Ivry)、布隆岱尔(Blondel)、瓦兰·德·拉·莫特(Vallin de la Motte)传播了这一既和谐又宏伟的建筑风格，它预示了古典风格的确立。这一古典风格的主要代表是苏夫洛，是他建了圣女日娜维埃夫教堂(即现在的先贤祠，始建于1764年)。贡都安(Gondoin)、贝朗吉(Bélanger，圣雅姆豪华花园府邸，1774年)、卢梭(萨尔姆府邸，即现在的荣誉骑士团博物馆，1786年)、沙尔格林(Chalgrin)、安东尼(钱币博物馆，1768－1775年)、维克多·路易(Victor Louis，波尔多大剧院，1775－1780年)、克雷里梭(Clérisseau)、米克(Mique)、查理·德·瓦伊(Charles de Wailly，奥德翁剧院，1778－1782年)，这些建筑师从不同的方面代表了这一新古典主义潮流。逐渐地，希腊式的比例取代了对罗马艺术的模仿。

装饰与家具制造业也出现了变化。各种形状曲折、形态



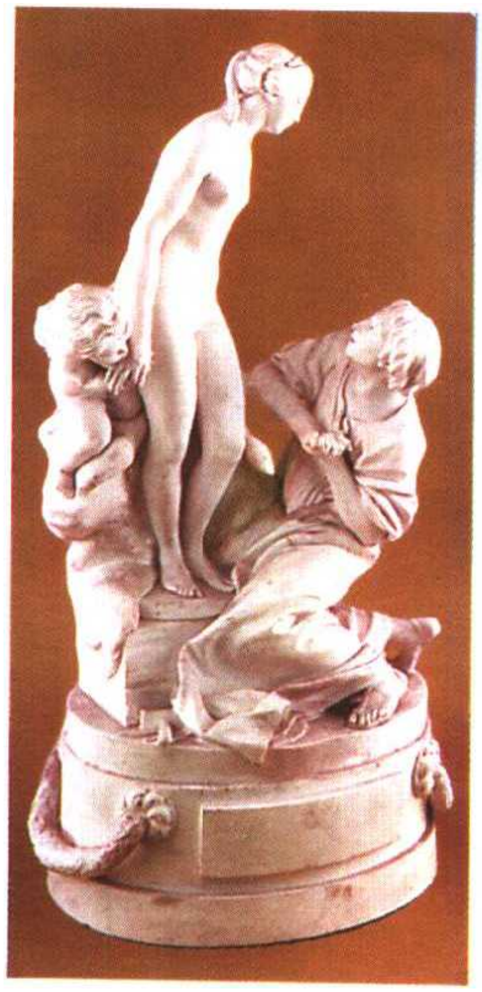
让－弗朗索瓦·奥埃本
(Jean—Fran çois Oeben)
让－亨利·里埃斯耐
(Jean—Henri Riesener)
路易十五的办公桌
(1760—1769年，国立凡尔赛宫博物馆)。这件精致的办公桌的形式极为巧妙，强调曲线和圆角，用镀金青铜装饰得非常豪华。
摄影：© J. Feuillie—CNMH/T



在波兰国王斯坦尼斯瓦夫一世（Stanislas Leszczynski）的统治期间（他在1728年成了巴尔公国和洛林公国的元首），在南锡市整治出了大型的矩形广场，在广场角上有栅栏，风格是繁复的洛可可式，出自铸铁工让·拉穆尔之手，喷泉则出自雕塑家巴特雷米·吉巴尔（Barthélémy Gu-ibal）之手。
摄影：A. Rivière-Lecœur/Top

外鼓、饰有镂雕青铜的家具非常精致；家具制造工的准确性与创造性使得路易十五时代成了法国家具业的黄金时代。对豪华、精细和雅致的追求从来没有像那个时代那样走得那么远，带有那样的完美与情趣。奥埃本(Oeben)和里埃斯耐(Riesner)是当时最有名的家具工，他们制作了著名的凡尔赛宫内的路易十五使用的圆形办公桌(1760－1769年)。其他的还有高德罗(Gaudreaux)、勒娄(Leleu)、索尼尔(Saunier)、克雷桑(Cressent)、卡菲埃里(Caffieri)和古提埃尔(Gouthière)，而托密尔(Thomire)则在18世纪与帝国时期之间起了承上启下的作用。

铁饰业也取得了很大的成功，尤其是让·拉穆尔(Jean Lamour)的大型铁栅，如在南锡的斯坦尼斯瓦夫广场；金银饰业的大师们则有克洛德·巴兰(Claude Ballin)和他的儿子克洛德第二(Claude II)、罗伯特-约瑟夫·奥古斯特(Robert-Joseph Auguste)、若埃提埃(Roettiers)，摄政王的金银饰工托马斯·杰尔曼(Thomas Germain)与他的儿子弗朗索瓦-托马斯，他们的声望都是全欧性的。在当时的法国熔炼了许多



《皮格玛利翁和他的作品嘉拉特》
塞弗尔手工工场出品(素胎，18世纪，装饰艺术博物馆，巴黎)。素胎技术源于中国，被塞弗尔和工场采用后大力推广，产品颇丰，雕塑家埃梯也纳·法尔康涅做了许多塑像模型，这是其中的一个。
摄影：L. Joubert
© Larbor/T

作品，许多欧洲的主要王室，尤其是俄国和葡萄牙，都到法国来订货，所以今天要到国外才能见到最丰富、最完整的饰品。

路易十五在1759年宣布成立金银饰器熔炼处，这一机构同时也促进了瓷质餐具的发展，主要是在穆斯提埃(Moustiers)、讷韦(Nevers)、鲁昂、马赛或者斯特拉斯堡，在那里有极具创造力的哈农(Hannong)家族。1709年发现了高林土之后，许多工场制造出硬瓷；软瓷器来自鲁昂、圣－克鲁、尚底伊、曼纳西(Mennecy)。接着，凡尔赛宫在1753年成立了“皇家瓷场”，三年后移到塞弗尔，后被国王收购回去，在蓬巴杜夫人的关照下，取得了很大的发展，其产品的质量颇为上乘。从1770年起，塞弗尔也开始制硬瓷；到处飞至订单，从“布歇式”到新古典主义，这一著名的工场通过与各种艺术界名人的合作，鲜明地体现了趣味的转变。

回到个体

18世纪重新发现了人，社会中的人。艺术对某些人来说是一种优闲，或者是一种奢华，而对另一些人来说，是知识。假如说布歇的人工味威胁了艺术，那它并没有逐走法国艺术中最重要的品质－－对真实的追求。这种追求驱使着肖像画的演变，虽然说批评界并不把它看做是一种高贵的体裁，但它还是得到了很大的发展。在巴黎与外省都有众多的肖像画家们的顾客，主要是女人，都不在乎学院式的禁忌。纳蒂埃(Nattier)发明了一种上流社会的历史－神话肖像，创造了一种深受欢迎的样式。凡尔赛宫的《花神福罗拉装束的亨利耶特夫人》与《狄安娜装束的阿德拉伊德夫人》，都是安放在门框上方的作品，完成于1742和1745年，它们和《埃贝装束的奥尔良公爵夫人》(1744年，国立博物馆，斯德哥尔摩)都不乏魅力；《玛丽·莱斯金斯卡女王》的肖像(1748年，凡尔赛宫博物馆)有更多的真诚，有动人的隐秘诗意。佩洛诺(Perr－onneau，《谢沃莱夫人》，1751年，奥尔良博物馆)、阿威德

右页：
《对瓶》
装饰为随心所欲的幻想式，据称为彼埃尔·菲力浦·托密尔(Philippe Thomire)所作，硬瓷与铜(1780年，瓷器博物馆，塞弗尔)。旧制度时代晚期，在巴黎的手工工场制作与装饰的硬瓷中，反曲线与人物装饰是很常见的。彼埃尔·菲力浦·托密尔是塞弗尔手工工场的官方铸铜师。
摄影：© M. Beck－Coppola/RMN

约瑟夫·哈农
(Joseph Hannong)
斯特拉斯堡瓷盘
(瓷器博物馆，塞弗尔)。哈农家族在18世纪拥有斯特拉斯堡的惟一一个瓷器制造工场。1762年，在约瑟夫的领导期间，开始出现了纯白的瓷底上自由画出的花卉图案。
摄影：© M. Beck-Coppola/RMN



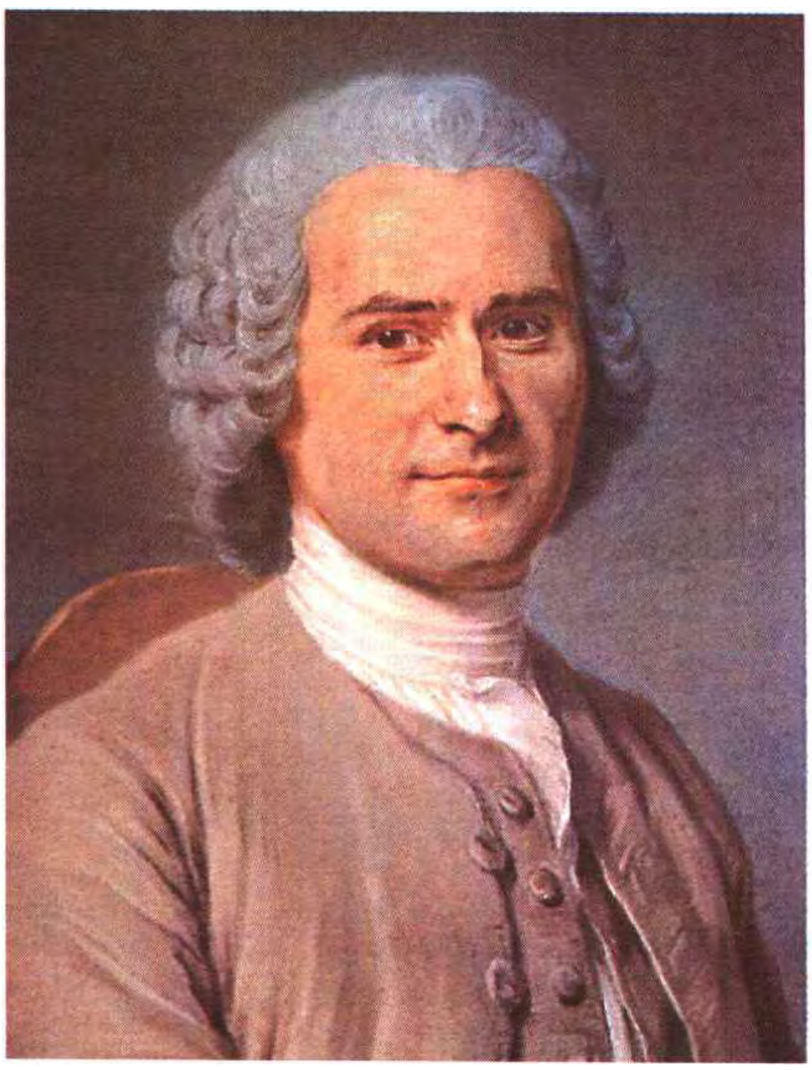
(Aved，《克洛扎夫人》，1741年，蒙彼利埃博物馆)、托凯(Tocqué)、雷比西埃(Lépicié)、诺诺特(Nonnotte)等人不让模特儿化妆，他们更趋向于表现人物的性格和人格。康坦·德·拉图尔(Quentin de La Tour)的粉彩画画得细致，有绒质感而不乏才华，但不讲究心理表现；他绘制了王室家庭，也绘制了费尔小姐、达朗贝尔、让-雅克·卢梭、萨克森的主教、嘉布遣会修士、埃玛纽埃尔神父、蓬巴杜夫人以及其他许多人，其中还有他自己。他通过有立体感的线条、光线的关系、目光的明亮和微笑的巧妙，给他的人物以生机，但缺乏内在灵魂。

夏尔丹(Chardin)很晚才开始创作肖像画，而且是在长期思考之后再决定的。他主要观察他自己和他的妻子，他的《灯罩边的自画像》上那张松驰的半在阴影中的脸(1775年，卢浮宫博物馆)非常吸引人，而《夏尔丹夫人》则更为宁静，表现了



一个带着修女帽子的善良资产阶级妇女，也已步入老年，有了时光的痕迹。这两幅作品都是用粉彩画的。画家试图揭示人深层本质的隐私秘密，正如他在一生中，都有意识地卑微地表现物体的本质。

他的最初作品是《打开的篱笆》(1728年，卢浮宫博物馆)，因此而入选法兰西美术院，时年仅二十九岁，他主要画静物与隐私场景。从《带有肉块的静物》(1730年，波尔多博物馆)到《铜质的喷泉》(卢浮宫博物馆)、《办公桌》(1756年，卡尔卡松博物馆)和《装橄榄的瓶子》(1760年，卢浮宫博物馆)；从《小学女教师》(国立画廊，伦敦)到《擦锅女工》(1738年，亨特里安博物馆，格拉斯哥)到卢浮宫博物馆的《餐前祷告》(1739年)，夏尔丹虽然视野有限，经常画同样的物体，但他的风格绝非一成不变。他知道如何组织光线，变换色调：从陶瓷的闪光到火炉中的热焰的反射，到水果表面的细微的绒毛，到一块带血的肉块的粉红色。他能表现出人与自然物之间的关系，表现日常物体的真理性，这些日常物件在他笔下，如普鲁斯特所说，“跟人一样活生生”。他用于安置物体的内景本身也是一种物体，生活在日常的简洁与情感中醒来，开始缓缓流动，这种生活属于一个日常劳作而健康的阶层，夏尔丹象征了这一阶层的兴起。



莫里斯·康坦·德·拉图尔
(Maurice Quentin de La Tour)
《卢梭肖像》
(约1753年，安东尼－勒库耶尔博物馆，圣康坦)。康坦·德·拉图尔是享有盛名的肖像画家，为水粉画技术带来了崇高的地位。
摄影：© Arch. Larbor/T

让－巴普蒂斯特·格勒兹(Jean-Baptiste Greuze)在肖像画上获得了巨大的成功，如《雕刻家约翰－乔治·威尔》(1763年，雅克玛尔－安德烈博物馆，巴黎)、《书商巴布提》(大卫·维伊收藏，巴黎)。这位被狄德罗支持的道德家在布歇死后(1770年)的“假正经”运动中的声誉很好，他的场景安排比较小器，人物总是有很多的手势，像是在竭力表现自己的感情，如《村中的订婚女》(卢浮宫博物馆)、《父亲的厄运》、《受惩罚的儿子》(卢浮宫博物馆)；有时还格调不高地带有色情意味，如《摔碎了的瓦罐》(卢浮宫博物馆)。感性又回归了，格勒兹很时髦，因为卢梭提倡的“灵魂的温柔生活”以及善良的情感让人流泪、心跳。他本人的雄心是要作为历史画家而被人承认，结果却是作为风俗画家而被

让-巴普蒂斯特·西梅翁·夏尔丹
(Jean-Baptiste Siméon Chardin)
《擦锅女工》
(1738年 亨特里安博物馆，格拉斯哥大学)。夏尔丹还是一位静物画大师，他能将日常劳作的卑微用诗意极好地表现出来。他的题材刻意简单，这一点常常受人指责，但并不影响他巨大的声誉。
摄影：© Colorphoto Hinz/T

人欣赏。他的艺术应当作为那个时代的见证而留下。格勒兹的夸张远离了提倡真实与严肃的肖像画家们追求的真理性，那些严肃的画家们在外省非常多，依然尊重传统，因为外省远没有巴黎轻浮。18世纪的外省画家非常活跃，那些没有被接纳入皇家美术院的画家，没有权利在沙龙上展出他们的画，他们主要为一个王公工作，或者靠贵族和僧侣阶层的订作而生活。

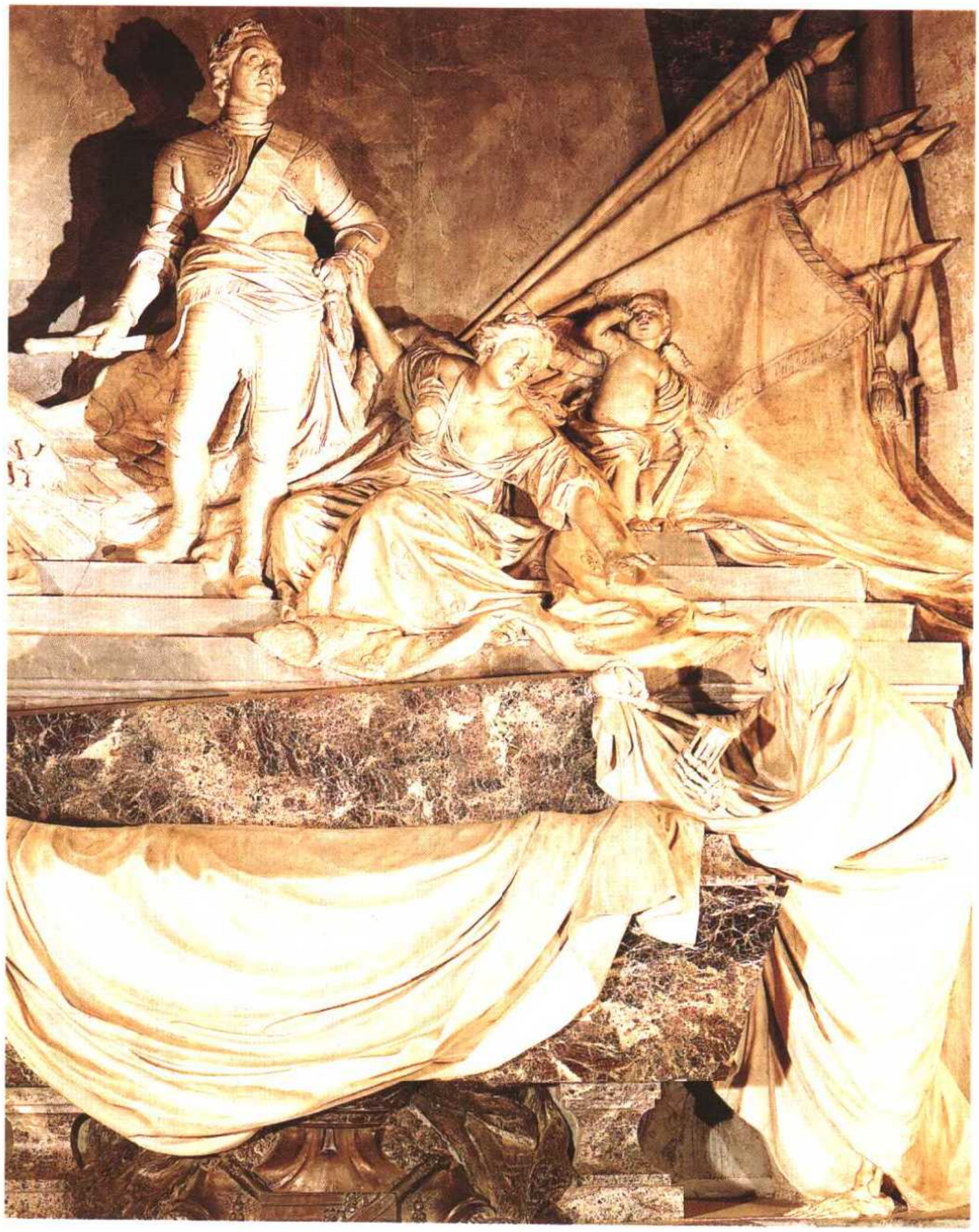
乌东(Houdon)与毕加尔(Pigalle)统治了法国的雕塑界，而帕朱(Pajou)则为法国雕塑带来优雅的妇女像。乌东酷爱古代艺术，他在罗马因创作了天使的圣母玛丽亚教堂内的《圣布鲁诺像》而声名大噪。他尤擅刻画人物的脸部表情，总是用极简的自然手法，表现出人物的性格，他为叶卡捷琳娜二世完成了著名的《狄安娜》(1780年，在古尔本基安基金会有大理石雕像，里斯本)，表现了轻松愉快的感性。他创作的《坐着的伏尔泰》(1781年，法兰西剧院和冬宫博物馆，圣彼得堡)以线条的有力与目光的有神而著名；《受冻的女人》、《冬天》(1783年)和《夏天》(1785年)三件雕塑现藏蒙彼利埃的法布尔博物馆，流露出他的现实主义的大胆。

毕加尔的最重要作品，同时也是法国大型雕塑的最重要的见证之一，是斯特拉斯堡的圣托马斯教堂中的萨克森大主教的陵墓(1777年)，它融合了巴洛克的动感与古典式的伟大；毕加尔还创作了巴黎圣母院内的哈尔库特公爵的陵墓，风格高贵而有戏剧性。《赤身的伏尔泰》(1772年，奥尔良博物馆)带有过分的现实主义。另外还有许多充满感性的人像。



回归大自然

跟德·凡迪埃尔殿下的意大利之行同样重要的是圣农(Saint-Non)神父在1759年的旅行。圣农神父是一位上



让－巴普蒂斯特·毕加尔
(Jean-Baptiste Pigalle)
萨克森元帅墓
(局部，1777年，圣托马斯教堂，斯特拉斯堡)。彼加尔受蓬巴杜夫人的保护，他擅长将现实主义与场景安排技巧地结合在一起。
摄影：Franz © Archives Larbor

流社会的僧侣、艺术家和赞助人，这次旅行造成了对风景画的兴趣的复苏，在此之前已有德波尔特(Desportes)和乌德里(Oudry)为此做了铺垫。圣农在罗马遇见了于贝尔·罗伯特(Hubert Robert)和让－欧诺雷·弗拉戈纳尔(Jean-Honoré Fragonard)，后者是罗马绘画奖的得主，1756年起就在该城生活。这三人都不喜欢古代与考古，而钟情于现实生活。

年轻的弗拉戈纳尔是布歇的学生，他接受了历史画家的训练，用令人赞叹的炭笔与粉笔技法，发展了对自然的爱好与对露天场景的爱好。他回到巴黎之后，对他要走的路举棋不定，他创作的《大牧师考雷绪斯拯救佳利尔豪尔》(1764年，卢浮宫博物馆)为他带来了荣誉以及大量的订单，并因之而被接纳为法兰西皇家美术院院士，但是否他从此就会回到学院派的怀中？德·圣朱利安(de Saint-Julien)亲王的一个意想

不到的订件——要求能够有一幅他情妇的肖像，促使他绘制出了《秋千》(瓦拉斯收藏，伦敦)，这是否会使弗拉戈纳尔成为一个“雅会”的画家？但画家同时也是一位令人钦佩的色彩高手，而且他的感性是那么的细腻，使得他不会走上轻率、容易的道路。

他对生活、对露天、对女人和光线的热爱在精美的《圣克鲁之节》(法兰西银行，法国)和卢浮宫藏的《焰火》、《暴风雨》和《浴女》以及《爱情之岛或朗布依埃之节》(古尔本基安基金会，里斯本)中都极好地表现了出来。作为擅长描写隐私与爱情的画家，弗拉戈纳尔机智地表现出《偷吻》(1788年前，冬宫博物馆，圣彼得堡)，但在《脱去的衬衣》(卢浮宫博物馆)中显得更为明目张胆；作为肖像画家，他用短促有力的笔触画出了《身着西班牙衣饰的圣农》(约1769年，巴塞罗那博物馆)；他在爱情的抒情上是无人能及的，如《爱的誓言》(私人收藏，伦敦)，对感性的新形式的追求使他从“雅会”发展到表现“道德贞操”。从1786年起，弗拉戈纳尔成为家庭与幸福的夫妻生活的吹鼓手；一种奇妙的幻觉性诗意融合了肉欲和对爱情以及时间流逝的思考，为他在大革命以前的作品笼上了一层神秘感。大革命之后，大卫将他的技法继续了下去。弗拉戈纳尔死于1806年，死时已被人遗忘。



让－安东尼·乌东 (Jean-Antoine Houdon) *《冬天或受冻的女子》* (1783年，法布尔博物馆，蒙彼利埃)。这幅大理石塑像表现一个立着的年青裸女，在一块薄薄围巾下瑟瑟发抖。它与《夏天》相配。在裸女的身后，是一只被冻裂的罐子。*摄影：C. O'Sughrue* © *Larbor/T*

约瑟夫·韦尔内(Joseph Vernet)在罗马发现了克洛德·洛林，他绘制了许多城市风景，其线条简洁、色彩细腻，如《断桥》(1745年，卢浮宫博物馆)。凭借一批重要的王室订件：十五个“法国港口”(卢浮宫与海军博物馆)，他成了路易十五统治时期最主要的海军画家。而于贝尔·罗伯特喜爱将文学题材中经常出现的废墟主题变成雅致的逸景；他同时是巴黎生活的见证人，留下的许多作品既是珍贵的资料，又是他对运动与露天场景喜爱的很好体现，如《巴黎圣母院桥和交换桥附近房屋的拆除》(1786－1787年，



于贝尔·罗伯特
(Hubert Robert)
《圣母院桥和交换桥附近房屋的拆除》
(1786—1787年，卡尔纳瓦莱博物馆，巴黎)。从1770年起，于贝尔·罗伯特不再画风景、花园、洞穴和工场，而成为巴黎街市生活的见证人。他成为现时的报道者，这在当时的绘画中是一种新体裁。他画各种城市发生的事件，不管大小，将想像与现实揉合在一起。他并不总是准确的，因为他的构图要多于机械表现，经常照他的意愿加上几个人物与场景，对他来说，真实主要在生活中。
摄影：© Lewand－owski/RMN



卡尔纳瓦莱博物馆，巴黎）。

像德布库尔(Debucourt)、加布里埃尔·德·圣多班(Gabriel de Saint–Aubin)、德·玛希(De Machy)、奥利维尔(Ollivier)等“雅会”的小大师们，或表现隐私生活，或记录上流社会的生活，他们都有好奇心、有思想，这些品质同样出现在版画家们的身上。铜版画适合表现风俗画与民情画，他们中最优秀的是让–乔治·威尔(Jean–Georges Wille)，雕刻彩色版画的德布库尔（如《王宫人行道》，1787年）和拉弗莱恩斯(Lavreince)。至于科辛则表现王室内的各种重大典礼与排场。



让－巴普蒂斯特·格勒兹
(Jean–Baptiste Greuze)
《村中的订婚女》
(1761年，卢浮宫博物馆，巴黎)。这一场景表现了"订婚"仪式。在这一仪式过程中，在公证人在场的情况下，起草婚姻契约。这幅作品在1761年的沙龙展上很快就征服了观众。它的叙述性，它抓住瞬间细节的丰富性(身为勃艮第地区的格勒兹一定在他的家乡参加过这样的仪式)以及与当时回归简单的生活、回归自然的感情相符合的乡村情调都让人耳目一新。狄德罗非常喜欢这幅作品，在他关于沙龙展的评论中长篇论及它，赞扬它感性的流露、淳朴的风情。由这幅作品唤起的情感又反馈到格勒兹的所有其它作品中，他一下子声名鹊起，不同的艺术家画了许多他作品的仿作。它由国王居所总管德·玛利尼(de Mar–igny)亲王购下，在1782年，又转卖给了路易十六。
摄影：© Arch. Larbor/T



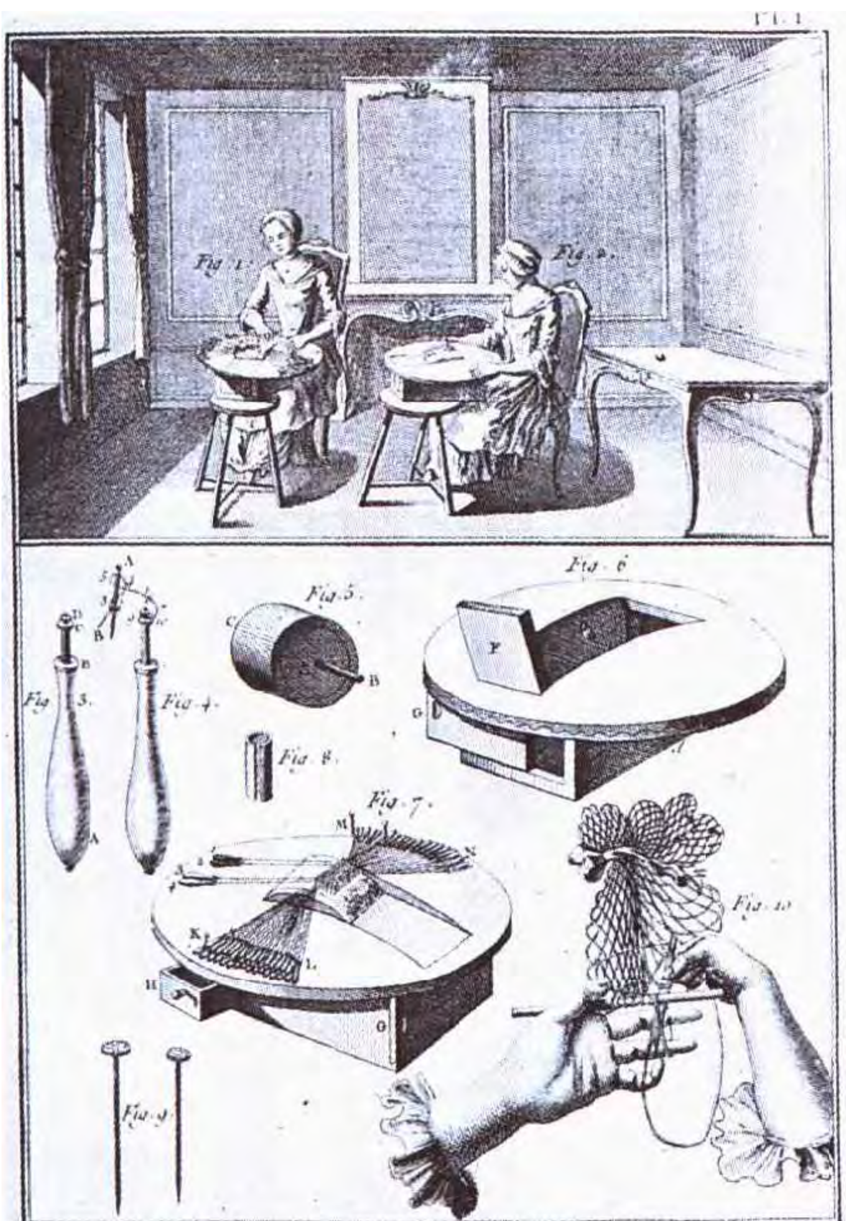
让－欧诺雷·弗拉戈纳尔
(Jean–Honoré Fra–gonard)
《秋千》
(局部，1767年，瓦拉斯收藏，伦敦)。这一轻佻的调情场面是法国教会财产总管德·圣朱利安亲王的订件。他希望能让人画出他的情妇坐在由一位教士推开去的秋千上，而他自己则处于一个恰到好处的位置，使他可以欣赏他情妇的大腿，"甚至看到更多的东西，假如您愿意让这幅画更充满快乐情调的话。"他强调说。弗拉戈纳尔很好地完成了这幅作品，但并不过分强调这一轶闻。
摄影：J. Freeman © 瓦拉斯收藏，伦敦/T

启蒙时代的欧洲

18世纪产生了艺术批评，狄德罗是主要的代表。他创立了建立在瞬间印象上的经验与主观式批评，将它主要运用在著名的《沙龙绘画》一书中。它写于1759年到1781年间，给绘画理论上的思考加上了带有情绪的、意想不到的跑题。与此平行而产生出了美学，既指感官的科学，又指表达的艺术手段；从中又生出了处于传统艺术家生平撰写之外的艺术分析的概念。

沙龙只接纳皇家美术院的成员们，它的名字从1725年起产生，因为艺术家的作品在卢浮宫方庭沙龙内展出。1769，英国的皇家学院在伦敦开始模仿同一体制。18世纪也同时出现了新的艺术赞助形式，艺术品顾客增多，形成艺术市场。重要的收藏网在法国与欧洲建立起来。艺术家在社会中的地位提高，他们常去上流社会的沙龙，名声的大小因之而生。

在17世纪，只有被政权所保护，而且为国王或教堂工作的艺术家们才在社会上占有一席之地；启蒙时代提高了艺术家的地位，或者是承认了他们的社会地位，或者承认他们所享受的声誉。社会接纳了创新者们，但它希望他们能够尊重规则，并对批评家、收藏家与有趣味的人的意见表示关注。



关于花边制造的版画插图
取自狄德罗和达朗贝尔的《百科全书》(1751—1772年)。这幅版画既表现了正在工作的花边女工，又表现了她们使用的各种工具，可以看出《百科全书》的科学性。
摄影：DR/T

狄德罗与达朗贝尔从1751年起发表的《百科全书》，确立了技巧的重要性与有用性；它区分了两种艺术，一种是“机械”艺术，主要是手工的；另一种是“自由”艺术，需要精神工作的介入。艺术家跟工匠被区分开来了。

同时，18世纪也是不同国家之间艺术家相互交流的时代，是旅行、国际化、异国情调、大规模的思想辩论的时代。这是一个哲学家的世纪，这些哲学家梦想一种和平的演变，走向更多的“光明”，更多的理性，这就是伏尔泰、狄德罗和百科全书学派的人们所争辩的意义所在。对激情的推崇是道德家们最重要的主题之一，激情是艺术创造的酵母。在卢梭的推动下，对感情的依赖以及对大自然的爱找到了一个领地，而英国人的模仿更有利于这一点。这位《新爱洛绮丝》的作者写道：“今

天，没有了什么法国人、德国人、西班牙人，甚至英国人，只有欧洲人。”

在众多哲学家的欧洲出现了“英明的专制君主”，主要由普鲁士的腓特烈二世和俄国的叶卡捷琳娜女皇为代表，他们提出要融合“绝对的权威跟理性的力量”；在所有的领域，法国的影响都是最重要的。但是，在18世纪的下半叶，意大利人与德国人指责法国式的洛可可太过分了，因此试图提出别的他们认为更为“代表国家性”的风格，如德国的哥特式。而意大利人，然后是整个欧洲，包括法国，都因重新找回古代而激情满怀。

仅次于意大利人的，是法国人在欧洲建造的建筑最多，特别是在俄国。勒布隆(Leblond)在圣彼得堡附近建造了夏宫(1716年)，瓦兰·德·拉·莫特设计了美术学院的平面图，拉斯特利(Rastrelli)是在法国接受训练与教育的，他修建了冬宫(1754－1762年)，还有其它许多建筑，包括沙皇的皇村——塞娄(Tsarskoïe–Selo)宫和基辅的圣安德烈教堂等。许多俄国建筑师到巴黎去工作。

在波旁王族统治的西班牙，法国的影响也很大。但是，在1726年，是一位德国人——德欧道罗·阿尔德曼斯(Teodoro Ardemans)进行了塞哥维亚地区的拉·格兰雅皇家城堡的建造。菲力浦·朱瓦拉和他的西班牙合作者们建造了马德里的王宫，其草图是由罗伯特·德·高特设计的。许多法国画家在王室工作，如让·兰克(Jean Ranc)、米开朗基罗·胡阿斯(Michel–Ange Houasse)、米歇尔·范洛，同时



让－巴普蒂斯特·亚历山大·勒布隆
(Jean–Baptiste Alexandre Leblond)
圣彼得堡附近的夏宫
(18世纪)。这座宫殿的庄严外表和简洁的装饰让人想起凡尔赛宫，但窗户的形状和正面的灰泥土墙则受东欧的巴洛克建筑的影响。
摄影：Lou © Larbor/T

弗朗西斯科·德·戈雅
《查理四世一家》
（1800年，普拉多博物馆，马德里）。王室全家集中在宫中的一个大厅里。一列横向排开的单调构图跟每个人的幻觉性的、丝毫不留情面的脸部表情形成了强烈反差。在中间是玛丽娅·路易莎皇后，在国王身后是帕尔玛的王子与公主带着他们的孩子。
摄影：Oronoz © Arch. Larbor



还有意大利的装饰师们。当地的绘画并无什么特殊光彩，尽管有路易·梅兰德兹(Luis Meléndez)的神秘主义的肃穆和路易·帕莱·伊·阿尔卡扎尔(Luis Paret y Alcázar)，人称“西班牙的华托”的魅力。

戈雅是作为上流社会的肖像画家和风俗画家而开始画家生涯的，如《圣伊西多尔的草地》(1788年，普拉多博物馆，马德里)。但是他在1792年大病一场，愈后性格迥异，随之画风大变。18世纪以家庭幸福为主要内容的作品戛然终止，而带有民众暴力的悲剧场景于1799年后不断发表。在铜版腐蚀画和模仿水墨画的蚀刻所作的《随心所欲》中，流露出苦涩的现实主义：梦境、阴森森的幻想、情欲的压抑和社会批评以及圣安东尼·德·拉·佛罗里达(San Antonio de la Forida)教堂内的《帕多瓦的圣安东尼的奇迹》(1798年)的平民式的大胆与诗意，这一切预示了19世纪的到来。马德里隐修院的穹顶上的装饰，用强劲的笔触驱使大批运动着的人体，将色块分布到灰色的底色上，熠熠发光。一系列带有粗暴的自然主义的形象通过一种热烈的生机与世俗胜于宗教的现实感而表现出来，具有一种说不出的现代性。

这种艺术中的自由性还表现在不留情面的《查理四世一家》的肖像上(1800年，普拉多博物馆，马德里)，画中人物个个都像是盛装的木偶，只有孩子们充满自然的魅力，少年们

有一种生命的表象。整体通过鲜艳的色块画出，表现出丝绸的色泽、绸缎的光艳与金箔饰片的闪光、首饰的反射、勋章的闪烁与十字架的反光。在同一时期，戈雅从1798年到1803年创作出了两幅《玛雅》。

欧洲艺术影响到了美洲，那里的建筑只有一种伴随着对古代的重新认识的"殖民风格"，托马斯·杰斐逊是《独立宣言》的起草者、美国总统，他构思了里士满(Richmond)的政治中心大厦，并在巴黎跟克雷里索一起研究过它的草图。在城市规划上，是一位法国人——彼埃尔·查理·朗芳(Pierre Cha-rles L'Enfant)设计出了后来的首都华盛顿的草图；国会大厦或称卡皮托利尼大厦是以里士满大厦为原型的，它由另一位法国人来承办。他是哈莱(Hallet)，是竞争中获奖的佼佼者，但最后由英国人威廉·梭恩顿(William Thornton)完成。



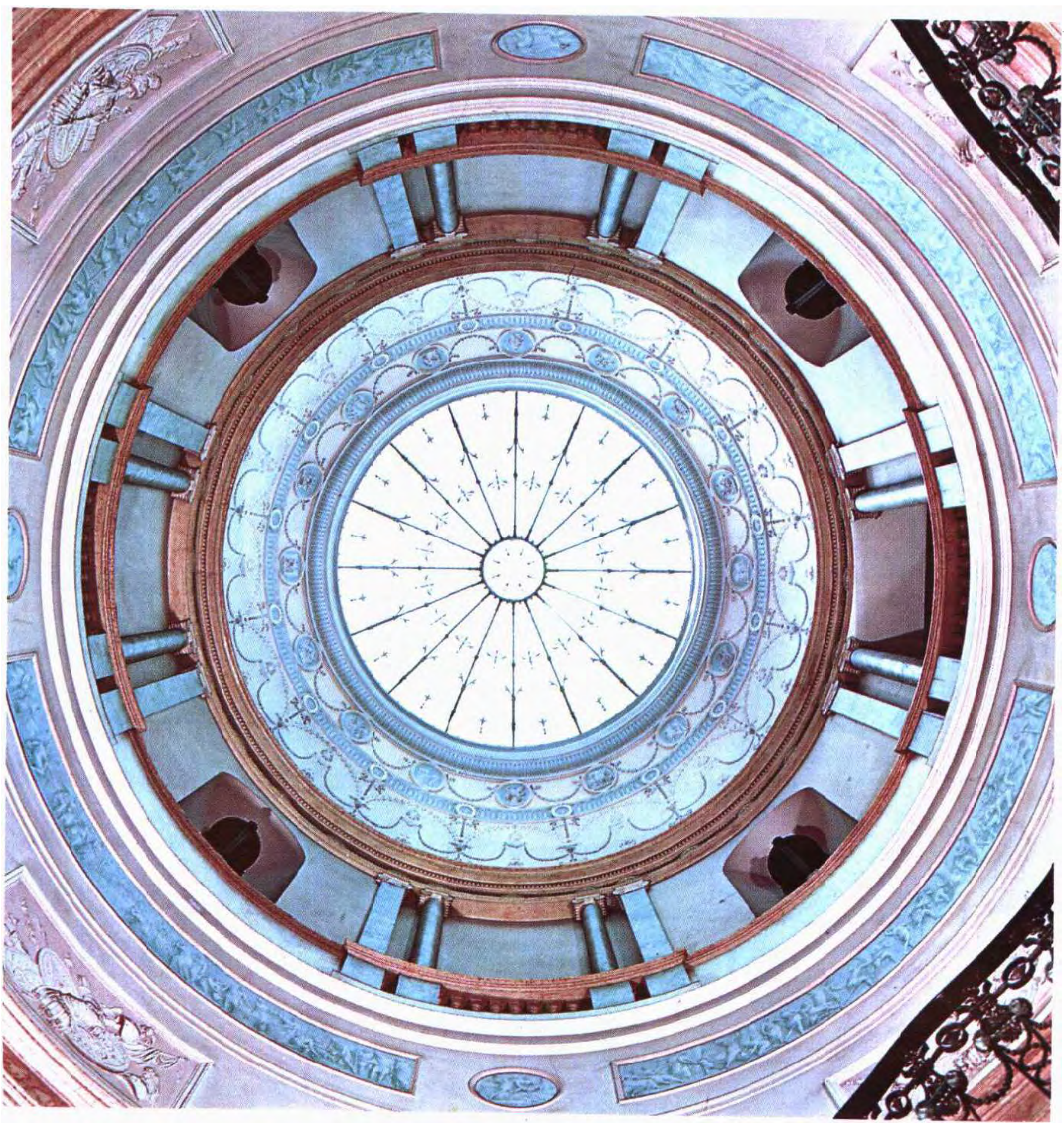
威廉·梭恩顿
(William Thornton)
哈莱
(Hallet)
美国国会大厦
(1800－1863年，华盛顿)。新古典主义的建筑深深地影响了美国首都的风貌。国会大厦——美国国会的所在地跟白宫一样，是位于由彼埃尔·查理·朗芳设计的宽大街道两旁的建筑中最有名的。它的高大穹顶一部分受到了苏夫洛建的巴黎先贤祠的灵感启发。
摄影：©Titus，Turin/T

新古典主义与《理想的美》

罗伯特·亚当
(Robert Adam)
家庭屋的楼梯井
原为库尔托尔德学院(1775年，伦敦)。在伊格纳·琼斯之后，亚当兄弟创立了一种建立在对希腊与罗马艺术的准确把握上的建筑风格。在这里，结构简洁的空间因淡雅的色调而增色。
摄影：© A. E. Kersting/T

1752年，那不勒斯的国王查理三世决定让建筑师凡维坦利为他在卡赛尔特建起一座巨大的宫殿，这一事件影响很大。凡维坦利是一位古典艺术的狂热崇拜者，公开宣称自己是帕拉迪欧和布拉曼特的学生。他使用的全是古典形式，这在18世纪中，在巴洛克的国度，当然很快便在整个意大利乃至法国都引起了人们的注意。至于从世纪初就开始宣称是帕拉迪欧一派的英国，则从中看到了对自己走向的确认。

许多人希望回归古典，希望通过几何的严密性，带来有益的恢复理性的机能。这种回归有两位推动者，一是德国艺术史家温克尔曼，另一位是他的同胞－－既是画家又是理论家的拉斐尔·蒙格斯。他们的旗号就是重新树立起的古代的



右页：
威廉·贺加斯
(William Hogarth)
《"贝加的歌剧"的场景之一》
(1729年，塔特陈列室，伦敦)。画家的灵感源于1728年上演的约翰·该伊的《穷人的歌剧》中的一个场景。这幅作品代表了当时英国的一种新的绘画样式，跟歌剧一样获得了巨大的成功。贺加斯至少画了两个版本。这里表现的是强盗头子麦克海斯船长被关入监狱，套上锁链。他的两个情人，波莉和露茜向她们各自的父亲请求放了他。麦克海斯主要看着波莉·帕楚姆，这一角色由当时多才多艺的美貌女演员拉维尼亚·芳顿(Lavinia Fenton)扮演。在这里，贺加斯谴责了法官与狱卒。
摄影：E. Tweedy
© Larbor/T



"理想之美"，他们移居罗马，并在那里有了很大的声誉。有许多学生来自欧洲的各个国家，甚至来自美国，聚集到蒙格斯的画室。蒙格斯虽然是个糟糕的画家，但其思想极有说服力。

"古典癖"开始到处盛行；旅行家和考古学家、艺术家与业余爱好者们聚集在台伯河畔。教皇们鼓励考古挖掘，而一些重要的古代藏品也向观众开放。"古董商"们的精神领袖是温克尔曼，他写的《古代人的艺术史》(1764年)有欧洲性的声

左页：
庚斯博罗
(Gainsborough)
《艺术家本人与他妻子玛格丽特的肖像》
(1746—1747年，卢浮宫博物馆，巴黎)。庚斯博罗在1746年娶了玛格丽特。画中，他转向她，继续跟她谈话，后面作为布景的风景十分茂密，已有浪漫主义之风，而深景处出现了婚姻之神的神庙。此画笔触优雅，色彩鲜艳，这一"瞬间"的魅力表现得淋漓尽致。
摄影：© Giraudon/T

誉。他们发现的古代建筑与重新发现的艺术作品，将人们引向庞贝、赫库兰尼和帕埃斯图姆，建筑师们在那里收集精确的数据。当时一直不为人知的希腊，也重新被人"发现"了，就像埃及以及尼罗河畔的神庙。这种对古代的沉醉也感染了画家和雕塑家们。

一种风格的统一

在1750年到1800年间，新古典主义完成了18世纪一直寻找的统一风格，它不光建立在回归古代以及回到直线、严密性和简洁性上，而是还包括一系列的形式总和，包含了希腊、罗马，一直到小亚细亚、文艺复兴；绘画上有拉斐尔，建筑上有维涅奥尔(Vignole)和帕拉迪欧。其实帕拉迪欧在英国一直都广受欢迎。帕拉迪欧风格在一小段时期内被巴洛克取代，但很快就有了既是建筑师又是装饰师的罗伯特·亚当(Robert Adam)，成为了这一风格最有独创性的代表。

尤其在1765到1775年间，亚当达到了他声誉的顶峰，在伦敦他建造了许多私人住宅，其中有威恩屋(Wynn House,



约舒阿·雷诺兹公爵
(Joshua Reynolds)
《海斯费尔德勋爵的肖像，直布罗陀的总督》
(1787年，国立画廊，伦敦)。雷诺兹是英国学派的理论家与领袖，他跟鲁本斯一样，强调以暖色为主。
摄影：E. Tweedy
© Larbor/T.



肖像画

庚斯博罗和雷诺兹是英国18世纪最伟大的肖像画家。雷诺兹当时名气很大，是王室、军队和知识阶层的画家，他的天才在于将肖像画上升到了"历史画"的高度，这在当时是最为高贵的体裁。他使这一伟大的古典风格适合于表现社会，但不太注重他的模特儿们的性格和心理，而更强调他们的权力、他们的诱惑力或他们的高贵。他让他们穿上最耀眼的服装，或者做最优雅的打扮，将他们放置到美丽、崇高的背景中。

风景画

英国人对自然事物十分敏感，并表现在诗歌与小说中，同时对不规则的花园比较喜爱，体现在建筑师和画家威廉·肯特于18世纪的最初三四十年设计的花园中，主要是为了反击意大利与法国花园的过分整齐规一。

绘画中的风景画主要代表人物除了庚斯博罗之外，是理查德·威尔逊(Richard Wilson)。从1746－1747年起，在大自然的时尚到来之前，他就开始对大气与光线进行研究，然后在威尼斯和罗马继续深造，最终确立了肖像画的方向。他没有什么想像力，然而，凭借记忆，而非面对景色，描绘了罗马的农村，颇受普桑和克洛德·洛林的启发。他可以说是浪漫主义者的先声，他的风景表现了人在创造秘密之前感到的孤独。

在此之后，一种新的样式出现了：水彩画。亚历山大·科曾恩、弗兰西斯·托恩(Francis Towne)、托



《西顿斯夫人的肖像》(1785年，国立画廊，伦敦)。姿态自然是庚斯博罗的一大特点。这幅在庚斯博罗笔下以极其戏剧性的姿态，以"悲剧缪斯"的样子表现出来的著名女演员莎拉·西顿斯的肖像就是明证。

摄影：E. Tweedy

© Larbor/T

马斯·吉尔丁(Thomas Girtin)或者约翰·塞尔·考特曼(John Sell Cottman)在精美的风景画中，表现出流动感与透明感。英国的水彩画越过了海峡，为浪漫主义开辟了一条道路。

庚斯博罗不追求诱惑力而更追求真理性，他的人物有一种在雷诺兹那里没有的自由与运动感，他经常把他的人物放置到没有什么特殊装饰背景的花园或风景中。人物的姿态比较自然。

1727年：庚斯博罗生于苏福尔克(Suffolk)。很年青的时候，他就被荷兰式的风景画所吸引。

1759年：他定居巴斯，绘制真人大小的立像，但仍然对风景画保持爱好，先是写生，后来通过从户外拿回来的树叶、青苔或石块做背景。

1768年：他成为皇家美术院的创始成员之一。

1788年：庚斯博罗卒于伦敦。雷诺兹在他的《第十四次演讲》中向他致敬。

右页：
威廉·布莱克
(William Blake)
《怜悯》
(1795年，塔特陈列室，伦敦)。这幅加上了水彩的彩色版画灵感源自莎士比亚在《麦克白》中的一句诗：“怜悯，就像天上的天使一样，骑着穹中盲目的奔马……，”很好地表现了布莱克的幻象性诗意的精神性和他的抒情想像力。他自称开始根据诗歌与他自己的幻觉制作版画，是因为他兄弟亡灵的暗示，但版画比绘画更加适合他对艺术的感受。“我要用硫酸——它在地狱中是香料，是治病之良方——去破坏表象的表层，去揭示它们所隐藏的无穷”，布莱克如是宣称。版画还可以更好传播他的思想，从经济上讲也比较划算。
摄影：F. Tweedy
© Larbor/T

圣詹姆斯广场)、家庭屋(Home House，波特曼广场，1775年，原库尔托德艺术学院)、波特兰德(Portland)广场的房子、凯德尔斯顿(Kedleston)的城堡、奥斯特雷(Osterley)公园。在英国以外，帕拉迪欧风格的代表性建筑是约翰·伍德第一(John Wood I)和约翰·伍德第二(John Wood II)构思的巴斯(Bath)的令人惊叹的温泉城，其中受古代半圆形阶梯剧院影响而建造的广场模仿者甚众。

跟罗伯特·亚当和他的兄弟詹姆斯一样，威廉·切姆伯斯(William Chambers)也赢得了巨大的声誉。他建造了伦敦附近的令人赞叹的基尤塔(1757年)。当然，他的新古典主义没有亚当兄弟的那么有独创性，他对帕拉迪欧的模仿有一种冷冰冰的学院主义倾向，在伦敦的大型行政楼桑默塞特屋(Somerset House，1786年)就体现了这一点。

雷诺兹(Reynolds)于1749到1752年间在罗马学习。在他著名的美术学院演讲中，也提倡回归古代。雕塑家弗拉克斯曼(Flaxman)是这种风格的模仿者，但缺乏热情与独创性，然而他却在贵族肖像画与官方肖像画中，找到了他的道路。庚斯博罗(Gainsborough)与他是两个最好的英国肖像画家。

英国绘画

雷诺兹所作的肖像画《斯宾塞公爵夫人乔治娜与她的女儿》(1762年，欧尔·斯宾塞，奥尔索普公园)、《考克本夫人和她的孩子们》(1774年，国立画廊，伦敦)、《悲剧缪斯装束的西顿斯夫人》(1784年，杜尔威治收藏，伦敦)都非常可爱、优雅，但没有真正的实质。倒是在一些男性肖像中，有更多的力量与真理，特别是《海斯费尔德勋爵，直布罗陀的总督》(1787年，国立画廊，伦敦)，很好地表现出了这位勋爵因常饮威士忌而长成的酒糟鼻、他的红色衣服与他统管城堡的慑人的钥匙。



雷诺兹的生活缺乏感性，这在他的女性模特儿身上也能体现出来。他讨人喜欢，但不感动人，因



为他本人好像并不被他的模特儿们所感动，他只见到她们肤浅的线条、衣裙的绸缎或者是背景中茂密的树叶与眩目的装饰。埃利·福尔(Elie Faure)说“肉质与骨架跟衣裙的质地与裙架一般”。与其说雷诺兹画的是人，不如说是布娃娃。

庚斯博罗要天真、直接、感性得多。他很看重相似性，在他看来这是“肖像画的最主要的美，是肖像画的目的所在”。然而他也在《安德鲁夫妇》(1748－1750年，国立画廊，伦敦)以及其它肖像画中，表现出一种运动中的真理，一种表情上的自然以及细节上的自由性。他笔触的急促与准确让人想到马奈。

左页：
威治伍德茶壶
(约1793年，英国，装饰艺术博物馆，巴黎)。威治伍德发明了被称为“女王瓷”的瓷器，是那个时代最有名的瓷器大师之一。
摄影：L. Joubert
© Larbor/T

英国的绘画史是在他之前的半个世纪开始的，当时有威廉·贺加斯(William Hogarth)，是一位对他那个时代风俗的辛辣的观察者，他时而带着残酷，时而带着智慧，将道德、说教与讽刺融合起来。题为《哈尔洛特的进步》的系列画：《一名妓女的生涯》，(1731年)、题为《雷克的进步》的系列画(《一个不择手段的人的生涯》，1733年，国立画廊，伦敦)，外加《时髦的婚姻》(国立画廊，伦敦)中的六个在1742－1746年间组织起的主题，都是幽默或辛辣的批评。贺加斯同时还是一位



新古典主义风格的椅子
线条的简洁与装饰性因素的运用，比方说带凹槽的椅脚以及竖琴形的装饰主题，是这一风格的特色。
摄影：© H. de Montferrand/T

优秀的版画家。

新古典主义在肖像画中，还出现在洛姆内(Romney)、赫普纳(Hoppner)的平淡而冷冰冰的创作中，以及笔触过于肥腻的拉埃本(Raeburn)那里。劳伦斯(Lawrence)的肖像画充满了令人惊叹的机智，却十分肤浅与做作。

理查德·威尔逊(Richard Wilson)是18世纪第一位英国风景画家，他在罗马接受训练，是克洛德·洛林的赞赏者。有时他能在他祖国的轻雾中，恰到好处地引入一丝意大利之

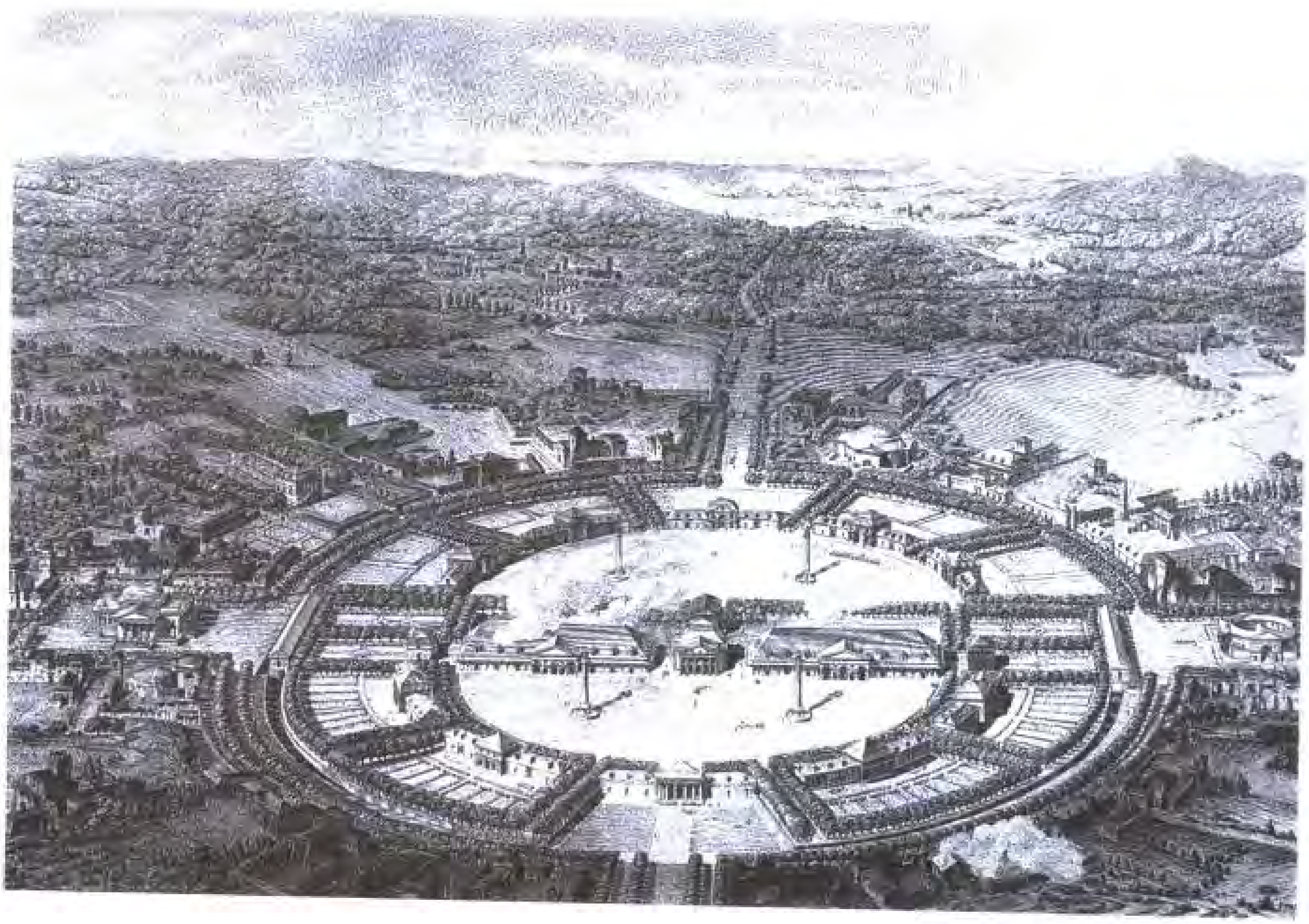
安东尼·卡诺瓦
(Antonio Canova)
《出浴的维纳斯》
(1812年，皮蒂宫，佛罗伦萨)。卡诺瓦被认为是新古典主义雕塑的大师。他追求完美，追求线条感胜于追求雕塑感，追求构图的和谐胜于追求运动感。他的艺术虽然有些严肃，但也带有很强的感性，主要是因为他对大理石的透明性与光滑感的高度掌握。
摄影：Scala，Florence
© Larbor/T



光。约翰·克若姆(John Crome)，人称“老克若姆”，是诺尔威克(Norwick)学派的主要代表。他的森林画很有功底；水彩因其轻灵与流畅，适于记录对大自然的印象。在众多优秀的画家中，有一位大师，就是亚历山大·科曾思(Alexander Cozens)，是一位感性而真实的“点彩画家”。

用同样点彩方法的是大不列颠最有独创性的画家之一威廉·布莱克(William Blake)。他用此方法表现出他的幻觉性灵感和他的神秘主义及哲学性的追求。他从1795年左右开始为杨格(Young)的《夜》创作的幻觉性插图，包括五百三十七张画、五十三张版画，使他与可视世界彻底分裂。

约翰-亨利希·富斯利(Johann-Heinrich Füssli)生于苏黎世，在柏林、伦敦、巴黎和罗马都生活过，然后以富斯利(Fuseli)的名字在英国的首都定居了下来。他跟布莱克一样有幻象，他的世界主要是神秘、幽暗以及被压抑的混乱的性幻想。他梦一般的世界使他超越了新古典主义，他跟新古典主义的关联极其微弱，是一种时代与艺术家圈子的关系；世界的另一面——它的暴力性、残酷性、恶行，他本人的幻想中的性与他的施虐主义为他的许多画作带来创作灵感：《恶梦》(1781年，德特洛伊特艺术学院)、《提塔尼亚、鲍托姆和仙女们》(1793-



克洛德·尼古拉·勒都
(Claude Nicolas Ledoux)
《皇家盐场的透视景图》
(阿尔克和塞南，杜省)。由贝尔托依照克洛德·尼古拉·勒都的图纸制作的版画，1804年(国立图书馆，巴黎)。
摄影：© 国立图书馆 Arch. Larbor/T

1794年，艺术馆，苏黎士)、《麦克白斯夫人》(1783年，卢浮宫博物馆)。

巴洛克在英国的进攻于1750年被一个响应法国罗卡伊的流派抵制住了。托马斯·切本达尔(Thomas Chippendale)是这一法国式罗卡伊的发起人。他于1754年撰写了《绅士与珍品收藏柜的创造者向导》一书。桃花心木代替了核桃木，家具变轻了，形状更为流畅宛转，随兴之作与幻想都得到了表现的机会，不管是在"法国式风格"，还是在哥特式风格或中国风格中。切本达尔的作品在整个欧洲都获得了成功，只有在法国是例外。在大不列颠，受他影响出现了各种各样的形状，有时十分怪异。在随之而来的古典主义的反击运动中，切本达尔开始自我约束，变得节制得多，而且从此之后，他开始以希腊、罗马为榜样。

在银器业发生了同样的现象。古典风格向罗卡伊形状的怪异发起了强大的反击。源自各种不同流派的影响进入了制瓷业，直至威治伍德(Wedgwood)的细瓷开始以它的美观与技术上的完美而独占鳌头。约细亚·威治伍德(Josiah Wedgwood)于1768年在布尔斯莱姆创建了手工工场，其场名本身就意味着向古代的回归：伊特鲁里亚(Etruria)。它的产品在欧洲市场上跟法国与德国陶瓷形成有力的竞争。

18世纪的英国风景或花园是英国的一大贡献，它源于对古典规则的法国花园的一种反击，是对自然形状的一种追求。威廉·肯特(William Kent)建造了斯托威花园，这是典型的风景式花园，像一幅画的再现，不规则而生动，适合于梦想、散心。这种风景式的花园很快就风行一时，被人称为“英国式花园”。它们在法国也获得成功，主要应归功于卢梭、德里尔(Delille)神父与他们的追随者们提倡的感情主义浪潮。

法国式的节制

路易十六时期，在家具与装饰上的风格跟“庞贝古城趣味”以及后来的伊特鲁里亚趣味的到来有关，这一对古代的回归是逐渐表现出来的。装饰物、小玩艺儿和首饰、金银饰器等最早被这一迷恋所影响。家具业一直抵制到1765－1770年间，然后，经过几次转变，曲线开始拉直了，罗卡伊式的反曲线让位给受古代影响的装饰形式。装饰师们，如让－查理·德拉福斯(Jean－Charles Delafosse)、萨朗比埃(Salembier)、让－路易·普里厄尔(Jean–Louis Prieur)、拉隆德(Lalonde)、柯维(Cauvet)、卢梭·德·拉·洛提埃尔(Rousseau de la Rothière)等人在各自的作品中推广了新模

埃梯也纳·布雷
(Étienne Boullée)
骑兵歌剧院的设计图
(1781年，国立图书馆，巴黎)。圆形的平面构图在18世纪末是非常流行的样式。在所有的圆形建筑计划中，只有布雷的计划规模那么宏大。然而，这一计划假如真的实施，会为音响效果以及内部安置提出各种各样的问题。
摄影：© 国立图书馆 Larbor/T





约瑟夫·玛丽·维恩
(Joseph Marie Vien)
《贩卖爱情的女商人》
(1763年，枫丹白露城堡博物馆)。这幅作品的灵感来自一幅赫库兰尼姆的壁画。在1763年的沙龙展上展出时，让狄德罗大为赞叹。虽说它的内容有些轶闻趣事的性质，但它赢得了很大的成功。这种对古代的回归使得成功是必然的，它被看做是相对于从布歇那里学来的不真诚的艺术"小玩艺儿"而言的严肃而诚实的样板。维恩参加的对赫库兰尼姆和庞贝古城的挖掘工作，是重新发现古代的一个信号。
摄影：© RMN

式。路易十六时期最著名的高级家具工乔治·雅各布(Georges Jacob)在重新回到古希腊罗马精神与形式的前提下，将细腻、优雅与独创性融合在一起。王室木工塞内(Sené)、加尔林(Carlin)、索尼尔(Saunier)、洛恩特根(Roentgen)以及他的"藏有秘密和机关的家具"，特别是声望很高的里埃斯耐(Riesener)，都是当时著名的家具制造大师。其中，像古提埃尔(Gouthière)那样的青铜铸造师也起了重要的作用，房间内的"希腊式"装饰加上了反曲线、古式的浅浮雕以及战利品饰，这些都是因对大自然的热爱而形成的田园风格的内容。

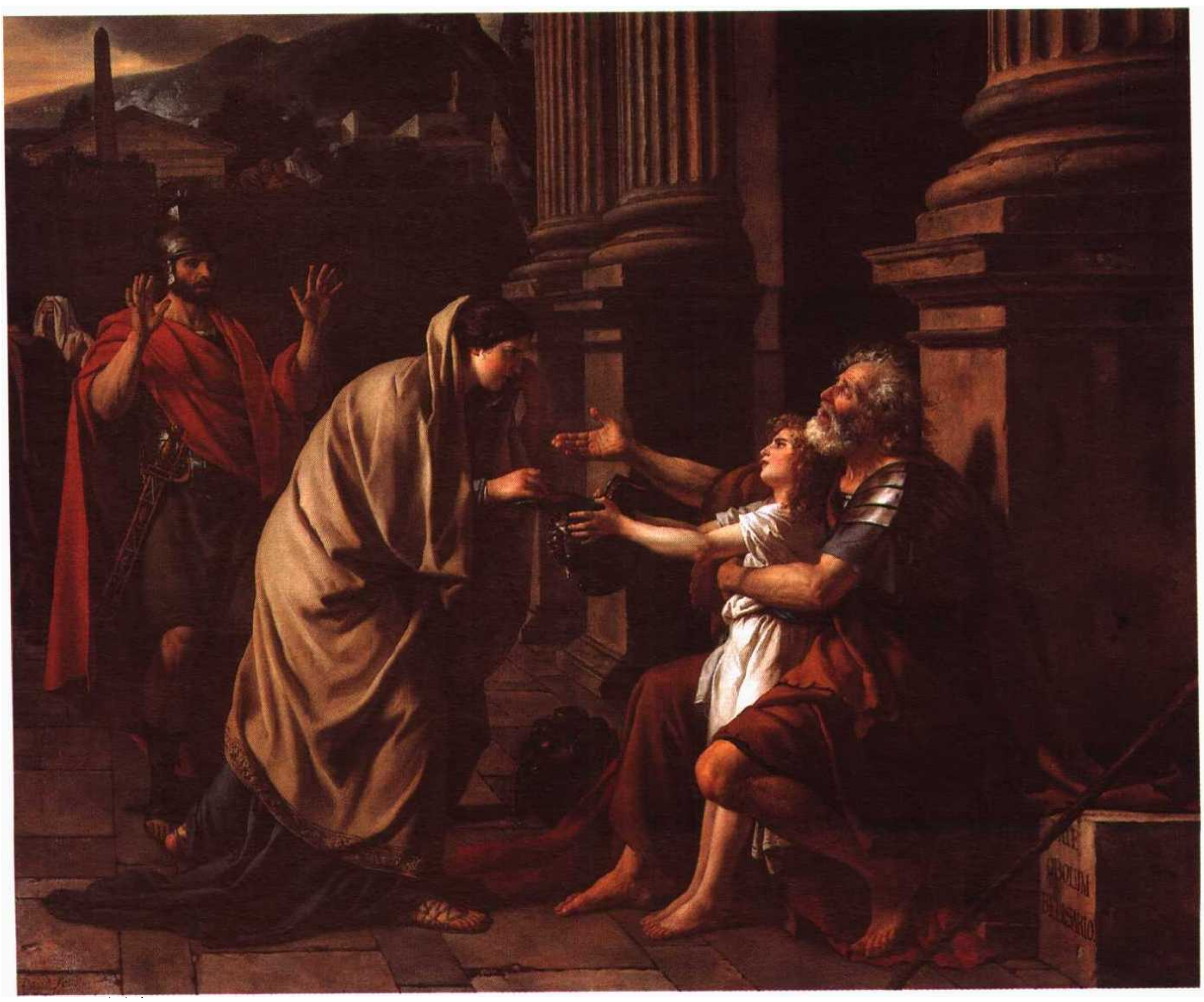
立体的形状、圆球形、圆柱形、圆圈、椭圆等都成了新建筑的规则。这种新建筑没有明显的房顶，有时加上一个半圆形的穹顶。路易十六风格的府邸都朝向一个自然环境而开放，遗弃了带有布尔乔亚居所与商业店铺的街道。

克洛德·尼古拉·勒都(Claude Nicolas Ledoux)为这种私人府邸提供了最佳例子，如卢芙西安纳(Louveciennes)的杜·巴里(du Barry)夫人楼(1771－1773年)、巴黎的安坦路(Chaussée d'Antin)上的舞女吉玛尔(Guimard)的府邸(1773

雅克·路易·大卫
(Jacques Louis David)
《贝利萨留行乞》
(1781年，美术学院博物馆，里尔)。宝刀已老的英雄瞎了以后只能乞讨为生的主题，自以1767年玛尔蒙特尔(Marmontel)的小说发表之后广为人知。一个他原先的部下认出了他，停了下来，既惊讶又同情，说不出话来。大卫给这一简单的轶闻一种强烈的戏剧崇高感，既表现了感情，又表达了道德意义。这是第一幅"有感情的"新古典主义绘画作品。
摄影：© P. Bernard/RMN

－1776年)。这些休闲的小居所在英国已大受欢迎，这种时尚是由切姆伯斯推出的，路易十六在位时已在法国赢得了巨大的成功。人们欣赏它们体积的小巧、装饰的讲究。但是勒都的最重要的作品是著名的阿尔克和塞南的休城盐场，代表了"理想中的城市"，虽没有建完，却预示了埃梯也纳·布雷(Étienne Boullée)和勒格(Lequeu)的乌托邦式建筑。

他们在巴黎建了许多府邸，如豪尔维尔府邸(1766年)、于泽斯府邸(1767年)、德吕松府邸(1781年)。但是路易十六时期最多产的建筑师还是亚历山大·德欧道尔·布隆涅阿尔(Alexandre Théodore Brongniart)，他建造了巴黎圣日尔曼区的许多府邸：贝鲁尔府邸(1766年)、摩纳哥府邸(1777年)、波旁－孔氏府邸(位于玛塞拉诺，1787年)。还是在巴黎，勒格朗(Legrand)建造了先生街雅尔纳克府邸(1784年)，谢尔彼特尔(Cherpitel)建了沙特莱的府邸(1770－1771年，现在的劳动部大楼)，梅底威尔(Métivier)在彼埃尔－布莱(Pierre–Bullet)街建了雕刻工古提埃尔的府邸(约1780年)，佩尔(Peyre)建了图尔农街上的尼韦奈府邸，米克为玛丽－安托





雅克·路易·大卫
(Jacques Louis David)
《贺拉提乌斯兄弟的誓言》
(1784年，卢浮宫博物馆，巴黎)。大卫在这里强烈表现出个人为国家职责而做出牺牲的意志。对最前面的视线的强调、简洁的色彩关系，使这幅画看上去像是装饰罗马灵柩的浅浮雕作品。
摄影：H. Josse
© Larbor/T

瓦内特在凡尔赛建了爱神之庙、楼阁与山庄(1783年)。

意大利人卡诺瓦(Canova)在雕塑方面是新古典主义的最佳代表，虽然他与18世纪的优雅仍然藕断丝连，如《爱神与普绪喀》。但是，渐渐地，他优雅的感性让位于一种冷漠，而过分光滑的大理石使所有形式都失去了棱角，更增加了这种冷冰冰的感觉。这位雕塑家为许多辉煌的教皇陵墓提供塑像，在“理想之美”的指导下，创作出了令人赞叹的英勇的裸体拿破仑像(青铜，布雷拉博物馆，米兰)，而且还塑造了一个跟维纳斯一样、同样裸体优闲地侧躺着的《波利娜·博尔吉斯像》(博尔吉斯别野，罗马)。丹麦人托尔瓦尔德森(Thorvaldsen)在欧洲的声誉不亚于卡诺瓦，他使新希腊主义成了一种冷冰冰的艺术。

约瑟夫·玛丽·维恩(Joseph Marie Vien)作为绘画中回归古代的先驱，作用是很大的。“希腊式”绘画已经被收藏家们，即狄德罗所说的“古董家”们欣赏了，但是《贩买爱情的女商人》(1763年，枫丹白露城堡博物馆)带着一种有些平淡的希腊式优雅。还有其它许多类似情调的作品，使得维恩成为一个旗手、一座灯塔。

然而，他并没有在这条道路上继续走下去。回归“伟大的体裁”使得艺术转向一种古典式的严格与严峻，表现在英雄式的、简洁的新古典主义中，其素描线条有力，照明光线强烈，代表人物是让·佩隆(Jean Peyron)，特别是大卫(David)。大卫创作了《贺拉提乌斯兄弟的誓言》(1784年，卢浮宫博物馆)，确立了他对“理想之美”的认同以及对一种古代男性之刚阳、一种高贵肃穆的简洁的追求。这种感情的高尚性讴歌了一代新人的主导品质：道德性，而大卫正是为这类新人创作的。

在大卫的笔下，艺术不再仅仅为一类精英服务，而是面向大众。大卫在1789年法兰西大革命后的几年中，是带着信念与力量，很好地表现了艺术中的民众道德理想的画家。在此之前，他已在许多英雄式的、带有道德家口吻的作品中表现出了同样的品质：里尔博物馆的《贝利萨留》(1781年)、《安德洛玛刻的痛苦》(1783年，美术学院，巴黎)、《罗马侍从官将布鲁图的儿子尸体交还给他》(1789年，卢浮宫博物馆)。

大卫同时还是一位带有社会情感与精神的优秀肖像画家，但是《斯坦尼斯瓦夫·波托基公爵》(1780年，国立博物馆，华沙)、《拉瓦锡和他的妻子》(1788年，洛克菲勒大学，纽约)、《塞里兹阿先生》和《塞里兹阿夫人》(1795年，卢浮宫博物馆)、《雷卡米耶夫人》(1800年，卢浮宫博物馆)都具有另一层意义，使它们成为具有现代感性的最早的画像。这些作品不是要让模特儿们在他们的阶层中显示出他们的最佳优点，而是要确定新的社会典型。

同样，《马拉之死》(1793年，比利时皇家美术学院博物馆，布鲁塞尔)或者《小巴拉之死》(1793年，加尔威博物馆，阿维尼翁)中所表现出的裸身，无明显性别特征，已被保皇党人杀死，都是革命殉道者的典型形象，他们是新时代的英雄。大卫在1797年还绘制了具有同样精神的波拿巴肖像，未完成。

新古典主义将这个世纪末期引向思想的新形式，预示了不同的个体与集体的行为。在这一时期变换的所有事物，包括人、艺术、社会，不管是在法国还是欧洲，都已孕育了下一个世纪风格的萌芽。大革命中爱国的盛大节日由大卫来构思、来导演，但大革命既没有打断也没有改变艺术的进程。新古典主义继续发展，并无重要变化，经历了督政府时期与帝国时期。这两个时期都是“古典式”的，前者更带有一些清教徒倾向，后者则仅为帝国思想服务。

18世纪的下半叶是博物馆的时代，王室与王公们的收藏品开始向公众开放。欧洲第一个博物馆——腓特烈博物馆，1769年在卡塞尔成立。翌年在梵蒂冈开放了主要收藏古代雕塑的皮欧－克雷芒亭(Pio－Clementine)博物馆，伦敦的大不列颠博物馆和德累斯顿的画廊与它们几乎是同时期的。在法国，共和国博物馆于1793年在卢浮宫的大画廊中剪

彩，当时里面收藏的全是战争的战利品，1815年又开始归还原主。

启蒙时代是在摄政时期的自由气氛下，以华托式的诗意开始的。华托通过戏剧与节庆，表现了一个脆弱时代的幻想与不确定性；启蒙时代又以别的幻想与别的不确定性而告终。但是在这期间，它给人、给个体、给人格以权力。人在学会了观察世界与获得教育之后，从此开始相信自己、相信人的命运。